



Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 22 / 2021



Inhalt

- 3 **Genius loci revisited. Die Automobilisierung urbaner Erinnerung in Berliner Stadtbilderbüchern um 1929**
Hans-Georg von Arburg
- 18 **Jenseits ikonischer Städtebilder: Urbane Geschichte(n) des Gebrauchsfilms**
Seraina Winzeler
- 27 **Macht der Stimme – Die Vokalität von Politik und Medien in der Frühen Neuzeit**
Ein Projekt und ein Fall
Jan-Friedrich Missfelder
- 32 **Tagungsberichte**
- 36 **Publikationen**
- 36 **medioscope – Blog**
- 37 **Veranstaltungen**

- > www.zhm.uzh.ch



Universität
Zürich^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Gestaltung Simone Torelli, Zürich
Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Genius loci revisited

Die Automobilisierung urbaner Erinnerung in Berliner Stadtbildbüchern um 1929

Hans-Georg von Arburg

Mit der rasanten Metropolenbildung im frühen 20. Jahrhundert schießt in Deutschland auch eine neue Generation von Stadtbüchern ins Kraut. Darin kreuzen sich nostalgische Liebeserklärungen an eine anonymisierte städtische ›Heimat‹ mit einem internationalen Stadt- und Standortmarketing. An dieser Schnittstelle entstehen Bilder moderner Urbanität, durch die noch der gute alte Geist weht. Als prototypisches Medium für diesen Transformationsprozess etabliert sich in den zwanziger Jahren das neusachliche Fotobuch. In diesem altneuen Bild- und Textmedium mit seiner filmischen Programmatik und seiner feuilletonistischen Pragmatik wird die in die Jahre gekommene Stadtliteratur aus dem 19. Jahrhundert revitalisiert. Gleichzeitig wird ihr einstiger Protagonist, der müßig gehende Flaneur und Bohémien, zum automobilisierten ›camera eye‹ beschleunigt. Beides, die Medialisierung wie die Automobilisierung von Wahrnehmung und Wiedergabe der modernisierten Heimatstädte und der neuen Stadtheimaten im Fotobuch der Weimarer Republik, ist paradigmatisch für den Bedarf an urbaner Erinnerung in der emphatischen Moderne. So geschichtsvergessen und zukunftsfixiert sich ihre Akteure auch geben, sie kommen gerade in den urbanisierten Zentren ohne Erinnerung nicht aus. Der Avantgarde ist ein konservativer Grundzug eingeschrieben, und sei es im Modus der zwanghaften Verneinung. Das lässt sich exemplarisch an einer Reihe von Berliner Stadtbildbüchern beobachten, die alle um das Jahr 1929 herum erschienen sind.

Erinnerungsaufnahme in der Metropole: Bilderbuch und Automobil als Medium und Vehikel urbaner Erinnerung

Was macht das fotografische Bilderbuch als Medium für die urbane Erinnerung in der Moderne so attraktiv? Und was qualifiziert das Automobil

zu ihrem prototypischen Vehikel? In den verspäteten deutschen Metropolen dient das ›Bild‹ ganz verschiedenen Bedürfnissen, die aber gleichermaßen dringlich sind. Seine Performance reicht von der identitätspolitischen Erinnerungsarbeit zwischen den auseinanderdriftenden Generationen bis zur kommunalen Imagepflege mit den neuen Mitteln der Reklameindustrie und des Standortmarketings. Die dabei in Umlauf gebrachten Bilder bewegen sich auf dem weiten Feld zwischen Nostalgie und Utopie. Und sie bewegen sich rasch und rascher durch den öffentlichen Raum. Ihre Dynamik ergreift die Produktion ebenso wie die Distribution und Rezeption. Die neuen Stadtbilder werden von beschleunigten Rotationsdruckmaschinen im Offsetverfahren multipliziert, in fotografisch erweiterten Tageszeitungen und in der illustrierten Presse effizient verbreitet und von einem Massenpublikum an Bauzäunen, Litfasssäulen und in Schaufenstern aus den immer mehr und schneller werdenden Automobilen und Omnibussen heraus zerstreut wahrgenommen.

Die Bilder der modernen Stadt im öffentlichen Raum werden so gleich mehrfach automobilisiert: Sie vermehren und verselbständigen sich wie von selbst und sie werden von motorisierten Beobachtern in einer fast schon programmatischen Flüchtigkeit aufgenommen. Diese potenzierte Automobilisierung fordert gerade die urbane Erinnerung massgeblich heraus, welche ihrerseits mindestens in einem doppelten Sinne ›aufgenommen‹ werden muss: als Andenken an die alte Stadt und als technisch (durch die Kamera oder das Mikrofon) modernisierte Registratur. Für diese mehrschichtige Erinnerungsaufnahme in den Stadtbildern der Moderne stellt das Buch die ideale mediale Umgebung dar. In der Medienkonkurrenz um 1900 war das gute alte Buch selbst erst unter einen ständig wachsenden Modernisierungsdruck

geraten und musste sich an die mechanisierten Umweltbedingungen anpassen, um überleben zu können. Als Produkt einer ›mechanisierten‹ Ästhetik brachte es nun der quasi-fotografischen Aufnahme urbaner Erinnerungsbilder genau die richtige Mischung aus konservierendem Andenken und apparativem Registrieren entgegen. Paul Renner, der Erfinder der klassischen Avantgarde-Type FUTURA, bringt das in seinem Typografie-Klassiker *Mechanisierte Grafik* auf den Punkt: *Die Welt schätzt heute (wie ein Mensch mit kranken Nerven) nur das Heiße und das Kalte; sie verabscheut das Lauwarme, das doch unserer Blutwärme so angemessen wäre; die mittlere Linie hat bei uns geringere Geltung als im klassischen Rom, das von der Goldenen Mitte sprach. Doch es bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als eine solche mittlere Linie zu suchen, wenn wir weder zu den unversöhnlichen Verächtern des Maschinenzeitalters gehören, noch uns dazu verstehen können, in der Maschine den Gott unsrer Zeit anzubeten.*¹

Mit diesen wenigen Eckdaten ist ein epochaler Zusammenhang umrissen, der sich im Berlin der Weimarer Republik wie in einer Retorte beobachten lässt. Hier, wo an der Jahrhundertwende noch knapp zwei Millionen und eine Generation später fast viereinhalb Millionen Menschen zusammenlebten, explodiert die urbane Bildpolitik in der Stabilisierungsphase nach dem Krieg und der Inflation geradezu. In einer Art Hassliebe für das transatlantische Idol New York und in Konkurrenz zum fortschrittlichen Neuen Frankfurt baut der Berliner Magistrat ganz gezielt das Image eines ›Neuen Berlin‹ auf. Unter diesem Label erscheint 1929 kurzfristig auch eine eigene Zeitschrift zu den dringlichsten Grossstadtproblemen der boomenden Weltstadt, herausgegeben vom Berliner Stadtbaurat Martin Wagner und dem Kunsthistoriker Adolf Behne.² Der wichtigste Booster für diese Public Relations im Berlin der ›Roaring Twenties‹ war der nationale und vor allen Dingen der internationale Fremdenverkehr. Gerade den amerikanischen Touristen, die auf ihren Blitztouren durch Europa oft nur ein paar Stunden für die Stadt übrig hatten, musste man den Geist des alten Berlin und seinen neuen Spirit buchstäblich im Vorüberfahren zeigen können. *Genius loci revisited*. In dieser Formel konzentriert sich ein epochemachendes

Joint Venture von Wirtschaftsvertretern, Kommunalpolitikern, Stadtplanern und Tourismusexperten zum Zweck einer optimalen Vermarktung Berlins im internationalen Weltstadtwettbewerb.

Zu den härtesten Nüssen, die es dabei zu knacken galt, gehörte zweifellos die *Abwicklung des übermächtig gewordenen Stadtverkehrs*.³ So mindestens lautet die Diagnose, die der bekannte Berliner Publizist Max Osborn der Stadt in einer historischen Erklärung ihres Aufstiegs zur Weltstadt stellt.⁴ Erschienen ist Osborns Analyse in einem repräsentativen Gedenkbuch, das der Verein Berliner Kaufleute und Industrieller zum fünfzigjährigen Jubiläum seines Bestehens in Auftrag gegeben hatte. Und der Berliner Unternehmerverband hatte mit der PR-Schrift ausdrücklich keinen Volkswirtschaftler, sondern den Kultur- und Kunsthistoriker Osborn betraut.⁵ Der kulturhistorische Weitblick des Herausgebers macht sich denn auch überall bemerkbar, auch wenn er die wirtschaftlichen Interessen seiner Auftraggeber keineswegs verrät. Um das *Stadträtsel* Berlin zu lösen, sei ein *Weltmaßstab* anzulegen, so Osborn. Denn gerade an dem Fall Berlin erweise sich, *daß ein neuer Weltstadtbegriff entstanden sei, der hier zum ersten Male sein Haupt erhebt*.⁶ Das neue urbanistische Paradigma kündigt sich für Osborn bereits um 1900 mit der *Citybildung* der Berliner Altstadt an. 1918 habe der neu gegründete *City-Ausschuss* den Paradigmenwechsel dann an breiter Front durchgesetzt.⁷ Auf einem der vordersten Vorposten in der jüngsten aller Weltstädte steht der Verkehr und hier wiederum zuerst das Automobil. Seinen *Triumphzug* habe das Auto in dem *im Laufschrift* sich entwickelnden Berliner Zeitungsviertel begonnen. Und auch wenn dieser *Run* keineswegs *so schnell vonstatten* gegangen sei, *wie man sich früher wohl den umstürzlerischen Erfolg des pferdelosen Wagens, der einmal kommen mußte, vorgestellt hatte*, stehe man nun, 1929, umso verzweifelter vor dem *Übel* seiner *Multiplikation*.⁸ Für den Stadtphysiologen Osborn ist klar: Berlin musste *Häuser abbrechen, neue an ihre Stelle setzen, Straßen verbreitern, Durchbrüche vornehmen, daß der täglich mit neuen Ansprüchen anrückende Blutumlauf zwischen Zentrum und Peripherie nicht stocke*. Unmöglich, *alles, was an interessanten und denkwürdigen Bauwerken in der Stadt existiert,*

*für die Ewigkeit zu konservieren.*⁹ Der moderne Verkehr verlangte eben sein Recht. Aber *völlig und immer* konnte man ihn doch nicht *dekretieren lassen!*¹⁰ Hier gibt es für Osborn nur einen Ausweg: die *wohlgeschüttelte Mischung von historisch Gestimmten, die kein Verständnis für den Geist der Gegenwart aufbringen, und Gegenwartsmenschen, denen Gefühl für Sinn und Wert überkommenen Gutes fremd ist.* Und darum gilt seine ganze Hoffnung einer Generation von *Künstlern und Maßgeblichen, deren Köpfe und Herzen für beide Forderungen offenstehen.*¹¹

Vielleicht nicht zu den massgeblichen, gewiss aber zu den beherztesten Köpfen in der Berliner Öffentlichkeit der Weimarer Republik zählte der einflussreiche Feuilletonist und Buchautor Alfred Polgar. Mit seinem eingefleischten Wiener Temperament brachte Polgar genau die richtige Mischung in den hektischen Berliner Weltstadtbrutkasten, von der Osborn träumte. Und in eben dieser *Mélange* interessierte sich Polgar auch fürs Auto als Wahrnehmungsvehikel der Stunde. Unter der Tarnkappe einer Sonntagsfahrt aufs Land gibt er schon 1924 jenes Tempo an, das die Berliner Fremdenverkehrszentrale in den kommenden Jahren auf ihren Sightseeing-Touren anschlagen sollte: *Das Auto fährt nicht rasch, dreißig Kilometer-Tempo. Einen halben Kilometer also in der Minute. In solcher Minute macht die Kamera des Auges viele Aufnahmen. Manche lohnten es vielleicht, daß man sie einer Dichterei zum Entwickeln gäbe. Ein halber Kilometer ist lange Zeit, die Minute ein unendlicher Raum, und das Nichts-Geschehen, bis zum Platzen voll von Möglichkeiten des Geschehens, über alle Maßen dramatisch,* rechnet Polgar in seinem Feuilleton *Im Vorüberfahren* dem zerstreuten Zeitungsläser vor.¹² Dieser Dramatik des gedrosselten Motors zwecks optimierter Wirklichkeitsaufnahme und -wiedergabe entspricht ganz der verhaltene Schwindel, der Polgar 1928 auf dem Berliner Automobilsalon packt. *Automobile sehen dich an!*¹³ Auge in Auge mit den machohaften Boliden und ihren femininen Reklameträgerinnen verkehrt sich die ›natürliche‹ Optik zwischen Subjekten und Objekten und verrutschen dem Meister der kleinen Form die Perioden zum wohltemperierten Stakkato: *Viele und verwirrende Eindrücke. Ich kann sie auch nur verwirrt wiedergeben,* warnt Polgar den Leser vor.¹⁴ Und dann steuert er im

atemlosen Schlenderton über eine gezielt platzierte Pointe hinweg auf das geheime Motto der epochalen Leistungsschau zu: *Wahrlich, das Automobil ist Götze dieser Zeit, die keine hat, es stand auch vor kurzem auf ragendem Sockel beim Brandenburger Tor, anzusehen wie eine Neu-Inkarnation des goldenen Kalbs. Hier, in der Ausstellung, zeigt es seine letzte Pracht, umringt von allem, was ihm dient und taugt, es nährt und sichert, seine Stärke erhöht und seine Schönheit. Mit seinen Riesen und seinen Zwergen paradiert hier das Auto-Geschlecht, reich an Stämmen, Arten, Sippen, die sich unablässig vermehren, herrliche Exemplare, hochgezogen, rasserein, mit anmutigen Gliedern in schimmernder Haut, loben ihre Züchter, andere zeigen das enthäutete Skelett, oder exhibieren, aufgeschnitten und tranchiert, ihr stählernes Gekröse, Motore, die nichts zu tun haben, spielen doch Arbeit, der Funke springt, Räder laufen, um zu laufen, Preisziffern schmettern der Masse Mensch ein erbarmungsloses ›Zurück!‹ entgegen, in den Kojen schreiben die Herren der Branche (die Sklaven sieht man nicht) mit daumendicken, amerikanischen Pencils, telephonieren und tätigen, hoffentlich, Abschlüsse, die Halle dampft von Menschengestalt und Pferdekräften, vor einem graziösen, in seiner Ruhe noch springelbendigen Vollblut-Wagen verweilt lang die Süße, sieht ihn mit Blicken an, die Kratzer machen in dem herbstbraunfarbenen Lack, o Harmonie der geschwungenen und geraden Linien, – jetzt ist wieder von Autos die Rede – edle Schwanenhalskurve des Kotschützers, goldner Schnitt der Längen- und Breitenmaße, wie fest und frei, wie erdig und doch luftig steht sie da, die Auto-Jugend von heute!*¹⁵

Die Diskussionsbeiträge von Osborn und Polgar sind paradigmatisch für eine öffentliche Debatte über die notwendige Erinnerungsarbeit in einer automobilisierten Stadt, die im turbomodernisierten Berlin Ende der Zwanziger Jahre geführt wurde. Bedenkt man, dass wir in unseren heutigen Städten verkehrstechnisch wie mental noch nicht viel weitergekommen sind, herrscht hier nach wie vor Diskussionsbedarf. Die medialen Möglichkeiten, mit denen das Thema in den Berliner Stadtbilderbüchern der späten Weimarer Republik experimentell ausgekundschaftet wurde, bieten da überraschende Denkanstöße. Das neusachliche Fotobuch und die moderne Flaneurliteratur führen auf drei verschiedene

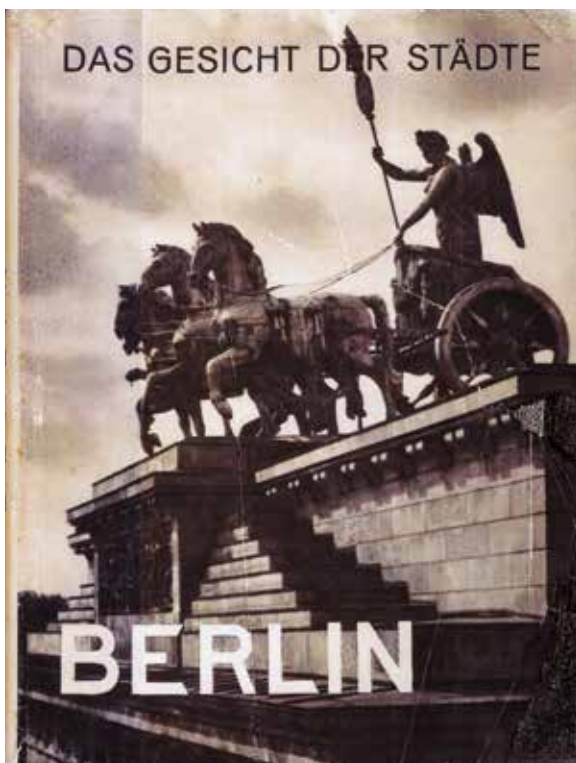


Abb. 1: Schutzumschlag (Vorderseite) von M. v. Bucovichs und A. Döblins *Berlin* (1928).

Terrains, wo Stadt, Bild und Buch immer wieder neu konstelliert werden und formal wie materiell variabel miteinander interagieren. Dass die folgenden Text- und Bildbeispiele (fast) alle im Jahr 1929 veröffentlicht wurden, mag purer Zufall sein. Vielleicht steckt aber doch mehr dahinter. Es hat womöglich mit der besonderen Stau- lage am Ende der Goldenen Zwanziger zu tun, die in diesem neuralgischen Jahr kulminierte, bevor die gestauten Triebe und Phantasmen von der Weltwirtschaftskrise jäh abgewürgt wurden. Auch das könnte im Zeichen der Klimakrise und unter dem gegenwärtigen Pandemieschock zu denken geben.

Das neusachliche Fotobuch: Mario v. Bucovich/ Alfred Döblin und Sasha Stone/Adolf Behne zeigen das ›Gesicht der Stadt‹ Berlin in ›schönen Bildern‹

Die Stadtfotobücher der Neuen Sachlichkeit folgen einem einfachen medialen Schema. Auf einer längeren Bildstrecke stehen sich auf jeder Doppelseite zwei fotografische Bilder gegenüber, die von der Monumentalaufnahme über die Strassenszene bis zum Genrebild typische Ansichten der Stadt im wechselnden Massstab zeigen. Die auf den Buchseiten in Grossoktav

bis Kleinquart prominent in der (oberen) Mitte platzierten Stadtbilder werden von lakonischen Legenden (die bisweilen auch ganz fehlen) identifiziert und listenartig in einem sachlichen Bildnachweis vor oder nach dem Bildteil lokalisiert. Dieser zentrale Bildteil wird oft durch ein programmatisches Exposé eines bekannten Autors oder einer lokalen Persönlichkeit eingeführt, was die panoramatische Bilderfolge erst zum eigentlichen Stadtbilder-*Buch* macht.

Der Boom dieser städtischen Bilderbücher in den zwanziger Jahren fällt mit dem Revival der Physiognomik in der Weimarer Republik zusammen.¹⁶ Ihr mediales Format verfolgt den immer wieder ausdrücklich erwähnten Zweck, die Physiognomie einer Stadt sichtbar zu machen. An der materiellen Oberfläche von Fassaden und Gesichtern soll der Geist eines Ortes mit seiner unverwechselbaren Tiefenstruktur ablesbar werden. Ihr Endzweck ist also eine Art rationalisierter ›genius loci‹. Die idealen Leser dieser altneuen Metropolenliteratur sind der Flaneur und der Physiognomiker. Wolfgang Brückle hat gezeigt, wie beim neusachlichen Fotobuch das Kalkül des Flaneurs, dem die entscheidenden Details zufallen, mit der Kunst des Physiognomikers konvergiert, der im Stadtbild einen kollektiven Ausdruckszusammenhang erkennt.¹⁷ Die Fotografie mit ihrem subjektiven Bildsuchvorgang und ihrem objektiven Authentizitätsversprechen ist das ideale Medium für diese totale Gesichtserkennung (in) der modernen Stadt.¹⁸ Denn die Welt hatte sich inzwischen selbst ein Photographiergesicht zugelegt, wie der Fotografietheoretiker Siegfried Kracauer schon 1927 erkannte.¹⁹ Kracauer hat freilich auch bemerkt, wie die *Flut der Fotos* in der urbanisierten Lebenswelt die *Dämme* des Gedächtnisses hinweggefegt hatte.²⁰ Eine aktive Erinnerungsarbeit am und im Medium der Fotografie tat darum not. Wer sie in einem zeitgemässen Sinne leisten wollte, der musste die reissende Bilderflut zugleich abbilden und abbremsen. Und eben dafür bot das Buch mit seiner Aufnahmefähigkeit für neue Bilddruckverfahren und seiner altertümlichen Mechanik interessante Möglichkeiten. Das lässt sich an zwei fast gleichzeitig erschienenen Fotobüchern über Berlin exemplarisch beobachten: am Bildband *Berlin* des Maschineningenieurs und Architekturfotografen Mario von Bucovich und am Konkurrenzprodukt *Berlin in Bildern*



Brandenburger Tor



Mossehaus

112

links: Abb. 2: Verkehr am Brandenburger Tor, Fotografie von M. v. Bucovich, in: Bucovich/Döblin, *Berlin* (1928), Taf. 1.

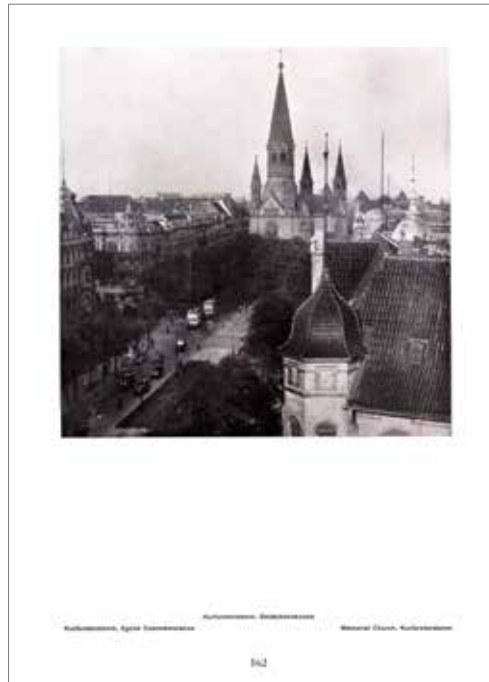
rechts: Abb. 3: Das Mossehaus im Berliner Zeitungsviertel, Fotografie von M. v. Bucovich, in: Bucovich/Döblin, *Berlin* (1928), Taf. 112.

des russischen Werbe- und Industriefotografen Aleksander Serge Steinsapir alias Sasha Stone. Das Geleitwort zu Bucovichs Berlinbuch verfasste Alfred Döblin, der damals gerade seinen epochalen Grosstadtroman *Berlin Alexanderplatz* (1929) abschloss, Stones Fotobuch-Klassiker wurde von Adolf Behne herausgegeben, der im gleichen Jahr die Programmzeitschrift *Das Neue Berlin* betreute. Symptomatisch für die verwandten, aber durchaus nicht identischen Darstellungsstrategien dieser beiden Stadtbilderbücher sind drei für den Berliner Verkehr neuralgische Bauwerke und ihre Inszenierung als Bildsujet: das Brandenburger Tor als Verkehrsventil zwischen Tiergarten und Innenstadt, das von Erich Mendelssohn für den Verleger des *Berliner Tageblatts* Rudolf Mosse umgebaute Bürohaus im hektischen Berliner Zeitungsviertel und das notorisch grösste Verkehrshindernis der Stadt, die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

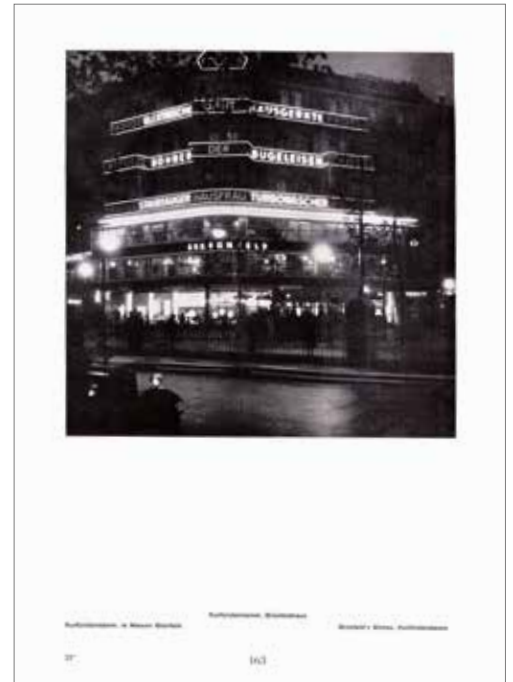
Bucovichs *Berlin* erschien 1928 im Berliner Albertus-Verlag in der Reihe *Das Gesicht der Städte*.²¹ Wie wichtig, aber auch wie problematisch der Verkehr für dieses Stadtbilderbuch ist, unterstreicht Döblin in der Einleitung. Die *großen Autobusse mit den Fremden* führten die Touristen in Berlin *unter einer poetischen falschen Illusion* durch die Stadt.²² Denn anders etwa als Paris, wo *riesenhafte Autobusse* durch einen *internationalen falschen Luxus* rasten, sei Berlin *eine unpoetische, sehr wenig bunte, aber sehr wahre Stadt* (S. VII). Wer nach einer Sight-

seeingtour durch Berlin das Gefühl habe, *dass er falsch gefahren ist* (S. VII), sei deshalb auf der richtigen Fährte. Denn Berlin sei eben *größtenteils unsichtbar* (S. VIII). Die *volle Wahrheit der wachsenden, unsichtbaren Siedlung Berlin* spiele sich hinter den abfotografierbaren Fassaden ab (S. XII). Döblin rät darum, dem *verehrte[n] Fremden* und damit auch dem Leser und Betrachter des Bildbandes den *Autobus zu verlassen*, die *Hände in die Taschen* zu stecken und seinen *Blick von den Bauten*, an denen *nichts zu sehen* sei, abzuwenden und hinter das Sichtbare zu schauen (S. XII). Eine merkwürdige Leseanweisung für ein Fotobuch! Und dennoch ist sie für den physiognomisch Geschulten leicht verständlich. Sie fordert ihn auf, die fotografischen Bilder der Metropole gegen das automobilen Tempodiktat der Stunde und damit gegen den Strich zu lesen. Wer dieser Aufforderung folgt, mag schon in der Titellillustration auf dem vorderen Schutzumschlag eine negative Referenz auf den Triumphzug des Automobils durch das moderne Berlin finden (Abb. 1). Die Nike in der Quadriga auf dem Brandenburger Tor hält die Zügel ihrer vier Pferde fest in der Hand, während unten die motorisierten Pferdestärken durch die Langhans'sche Kolonnade brausen (Abb. 2). Bemerkenswert ist der Gegensinn der beiden Fahrtrichtungen. Wer im klassischen Kraftwagen neben der Nike Platz nimmt, der fährt vom Tiergarten aus ins Herz der alten Residenzstadt und nimmt damit vermutlich auch Kurs auf das

links: Abb. 4a: Kurfürstendamm mit Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Fotografie von M. v. Bucovich, in: Bucovich/Döblin, Berlin (1928), Taf. 162.



rechts: Abb. 4b: Das umgebaute Gründfeldhaus bei der Gedächtniskirche am Kurfürstendamm, Fotografie von M. v. Bucovich, in: Bucovich/Döblin, Berlin (1928), Taf. 163.



neue große ernste Massenwesen Berlin und dessen Seele (S. XII). Womöglich birgt also gerade das Alte das Wesen des Neuen. Vorausgesetzt man fährt (und geht nicht) gegen den Strom der automobilisierten Moderne.

Diese Vermutung erhärtet sich vor Bucovichs Aufnahme des Mossehauses (Abb. 3). Das für den Berliner Zeitungsmagnaten Rudolf Mosse um die Jahrhundertwende als Sandsteinbau im Jugendstil errichtete Verlagshaus war bei den Spartakusaufständen beschädigt worden und wurde dann von 1920 bis 1923 durch die beiden Architekten Erich Mendelsohn und Richard Neutra im Stil der Neuen Sachlichkeit umgebaut. Die auf den alten Baukörper aufgesetzten zwei Geschosse mit den charakteristischen Bandfenstern und zumal die expressive Ecklösung mit dem alles überragenden aerodynamischen Kopfbau, der an die Kommandobrücke eines transatlantischen Schnell dampfers erinnert, machen den Umbau bis heute zu *der* ikonischen Verkehrsarchitektur aus dem modernen Berlin schlechthin.²³ Bucovich nimmt diesen programmatischen Bau nun allerdings ebenso bewusst gegen die Suggestivkraft von Tempo und Dynamik auf. Der Baukörper ist in die Baulinie eingerückt, der vorlaute Kopfbau muss sich mit dem zweiten Platz hinter dem Fronton des klassizistischen Nachbargebäudes begnügen, die Autos sind geparkt und verschwinden sogar fast hinter einem altmodischen Handwagen

am rechten Strassenrand. Die frenetische Geschwindigkeit, die im Berliner Zeitungsviertel sieben Tage die Woche herrschte, erscheint so absichtsvoll gedrosselt. Schrittmacher ist nicht das Automobil, sondern der Mensch, der dem Betrachter auf dem Trottoir entgegenschlendert.

Eine ganz ähnliche Tendenz zur Entschleunigung demonstriert auch Bucovichs fotografische Inszenierung der Gedächtniskirche (Abb. 4a). Die Bildlegende paart sie mit dem Kurfürstendamm, der als gemächlicher Boulevard aus der Vorstadt gezeigt wird, aus dem die Kirche wie aus einem Wäldchen herauswächst. Der Fluss der Autos und Busse auf der allein sichtbaren linken Fahrbahn der richtungsgetrenten Hauptverkehrsader dieses ›neuen‹ Berlin erscheint wie eingefroren. Die Kirche wird nicht so sehr als Verkehrshindernis in Szene gesetzt, als die sie schon unter den Zeitgenossen verrufen war. Sie thront vielmehr wie der Tempel einer lokalen Göttin ganz natürlich über ihm. Die Foto auf der gegenüberliegenden Buchseite erinnert freilich daran, dass die Wirklichkeit 1928 anders aussieht. Das gerade erst umgebaute Kaufhaus Grünfeld am Kurfürstendamm mit seiner schicken Fassade aus Keramik, Chrom und Neonlicht ist nur einen Steinwurf von der Gedächtniskirche entfernt (Abb. 4b).²⁴ Auf dieser Nachtaufnahme glänzt es im Lichtreklame-Look über dem Asphalt,

der für das ›roaring‹ Berlin so typisch ist. Und vor das angeschnittene Auto in der linken unteren Bildecke möchte man als Fussgänger lieber nicht geraten.

Demnach lautet die ästhetische Konzeption dieses Stadtbuchs insgesamt: modern ja, aber bitte nicht zu forsch und keinesfalls so marktschreierisch, wie es die Macher des Neuen Berlin hinausposaunten. Der für das gegenwärtige Berlin symptomatische Verkehr wird ikonografisch heruntergefahren oder aber lediglich auf der Rückseite mitabgebildet. Sozusagen als sattem bekannte Aktualität zum historischen Gedächtnis, das es vor allen Dingen in Erinnerung zu rufen und bewusst zu halten galt.

Da schlagen Sasha Stone und Adolf Behne in ihrem wenige Monate später erschienenen Konkurrenzprodukt *Berlin in Bildern* einen dezidiert anderen Ton an. Das macht schon der illustrierte Umschlag dieses 1929 beim Wiener Verlag Dr. Hans Epstein in der Reihe *Orbis Urbium* erschienenen Berlin- und Fotobuch-Klassikers klar (Abb. 5).²⁵ Auch hier wird man am Brandenburger Tor zu einer Sightseeingtour durch die Stadt eingeladen. Allerdings nicht in einer antikisierenden Montur, sondern auf der neuen Paradedrecke im städtischen Touristenbus. Und dieser blickt nicht in die Vergangenheit zurück, sondern streckt seine Nase vorwitzig durchs dorische Säulengitter ins Entwicklungsgebiet der Stadt am anderen Ende des Tiergartens vor. Der Verkehr als Motor dieser Entwicklung wird von Behne im Vorwort denn auch frontaler adressiert als von Döblin. Das Buch ist mit gutem Grund dem Stadtbaurat Martin Wagner als dem *Träger neuer Baugesinnung in Berlin* gewidmet. Denn Wagner hatte zusammen mit seinem obersten Stadtplaner Martin Mächler die Entwicklung des 1920 zusammengeführten Gross-Berlin ganz auf den *ständig steigenden Automobilverkehr* ausgerichtet.²⁶ Auch für den gegenüber jeglichem Hurratriotismus skeptischen Kunsthistoriker Behne verdankte Berlin die Tatsache, *dass es zu einer Weltstadt wurde*, im Wesentlichen seiner zentraleuropäischen Verkehrslage *zwischen Ost und West*.²⁷ Das wird von Behne zwar traditioneller als bei Döblin aus der Urgeschichte der *früheste[n] Doppelsiedlung Berlin Kölln* hergeleitet (S. 5). Aber gerade in der Berliner Baugeschichte findet Behne den Grund (und die Lösung!) für das akuteste Problem in

der gegenwärtigen Stadtphysiognomie. Schuld an der gegenwärtigen Grossstadtmisere ist laut Behne die *Prestige-Politik* Wilhelms II., die *das Gesicht Berlins mit besonderem Nachdruck nach ihrem Willen* habe prägen wollen (S. 8). An Monumentalbauten wie dem Berliner Schloss und Prachtstrassen wie der Kaiser-Wilhelm-Strasse, die Willi zwei aus Renommiersucht protegierte oder neu anlegen liess, würde der *Verkehr, der in neuen Dimensionen und mit neuem Tempo hier strömt, ... zersplittern*. Das Resultat sei ein grandioses Verkehrschaos. Und diesem Chaos sei allein durch die radikale Entkopplung neuer Bauten für Politik, Handel und Industrie von den *alten Achsen* und die unabhängige Planung leistungsfähigerer Hauptverkehrsadern zu entkommen (S. 8 f.).

Wer nach diesen einleitenden Erklärungen Stones *Berlin in Bildern* durchblättert, bekommt das neue Berlin mit einem kunsthistorisch geschulten Blick auf das alte zu sehen. Das Auge des fiktiven Fahrgasts im Touristenbus auf dem Schutzumschlag wird durch Stones Kamera äusserst subtil beschleunigt. Überschlägt man das fiktive Tempo, das dabei angeschlagen wird, dann dürften Polgars dreissig km/h so ziemlich hinkommen. Der Fussgänger, der beim Mosse-

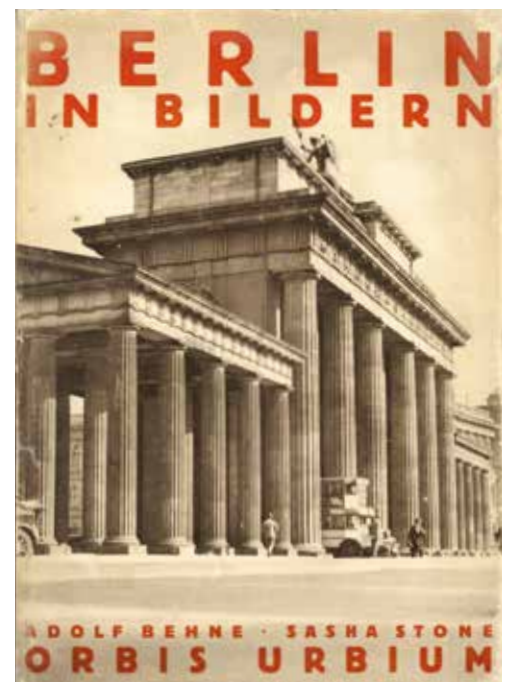


Abb. 5: Schutzumschlag (Vorderseite) von S. Stones und A. Behnes *Berlin in Bildern* (1929).



Abb. 6: Ein Fußgänger überquert die Straße vor dem Mossehaus, Fotografie von S. Stone, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 57.



Abb. 7: Schutzumschlag von W. Benjamins *Einbahnstraße* (1928), Fotomontage von S. Stone.

haus ein paar Meter vor Stones Linse eilig die Schützenstrasse überquert, muss das lebensverlängernde Schritttempo zwischen dem eben vorbeigefahrenen Bus und den nun heranrollenden Autos jedenfalls genau kalkuliert haben (Abb. 6). Dieser Moderne schaut man hier direkt ins Auge, wenn auch immer noch im Interesse eines innerstädtischen Fussverkehrs. So bietet das Mossehaus mit seiner Dachbekrönung im Design von Hermes' Flügelschuhen dem bedachtsam beschleunigten Betrachter bei Stone ganz selbstbewusst und unverstellt die fliehende Stirn. Wer weiss, wieviel weiter sie sich über den rechten oberen Bildrand hinaus noch in den Himmel reckt? Trotzdem bleibt der Ton von Stones Bildsprache strikt sachlich. Modernistische Montagen wie auf dem Schutzumschlag von Walter Benjamins 1928 erschienener *Einbahnstraße* (Abb. 7), Stones vielleicht berühmteste Fotoarbeit überhaupt, enthält dieses Fotobuch keine. Mit einer einzigen Ausnahme: der Fotografie eines Schaufensters im Modehaus Michels in der Tauentzienstrasse, in dem laut Bildverzeichnis (S. 14) *eines der romanischen Häuser an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* erscheint (Abb. 8a). Dabei wird das mit kostbaren Stoffen drapierte Mannequin einer Flamencotänzerin in der Auslage mit dem architektonischen ›Spiegelbild‹ auf dem Fensterglas überblendet, ganz so als sei das Kompositbild erst im Nachhinein im Fotolabor hergestellt worden. Schaut man

es aber einen Moment länger an, dann taucht mittendrin in dieser Fata Morgana wie auf einer Geisterfotografie die dunkle Silhouette des Fotografen und einer zweiten Person mit Stativ und Kamera auf, die sich vor dem Schaufenster postiert haben. Vielleicht ist bei der Aufnahme also doch alles mit rechten Dingen zugegangen? So gerät man als Betrachter vor dieser Fotografie ins Schwanken und wird am Ende selbst ins Bild gerückt, ohne doch ganz im Bilde darüber zu sein, was man da eigentlich sieht. Und genau diese Irritation überträgt sich auch auf das Foto der Gedächtniskirche in der abendlichen (oder morgendlichen?) Dämmerung auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 8b). Ob die wie hauchdünne Lampions über der Strasse hängenden Lichtkugeln erst im Nachhinein entwicklungs-technisch dort hingezaubert wurden oder einfach nur der langen Belichtungszeit geschuldet sind, wer weiss das so genau? Und woher kommt das Strahlenbündel, aus dem das Auto in der linken unteren Bildecke hervorschießt? Aus den Eingeweiden des unförmigen Kirchenkörpers? Oder ist das alles bloss oberflächliche Applikation? Die Fragen dämmern unbeantwortet vor sich hin. Die Message des motorisierten Strahlenboten ist dennoch klar: Die Zeichen der Zeit stehen auf Tempo und Dynamik. Wer sie nicht lesen kann oder will, der steht auf verlorenem Posten. Denn die junge Weltstadt Berlin ist der monumentalen Memorialkultur ihrer verspäte-



Abb. 8a: Die ›romanischen Häuser‹ an der Gedächtniskirche spiegeln sich im Schaufenster des Modehauses Michels, Fotografie von S. Stone, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 74.

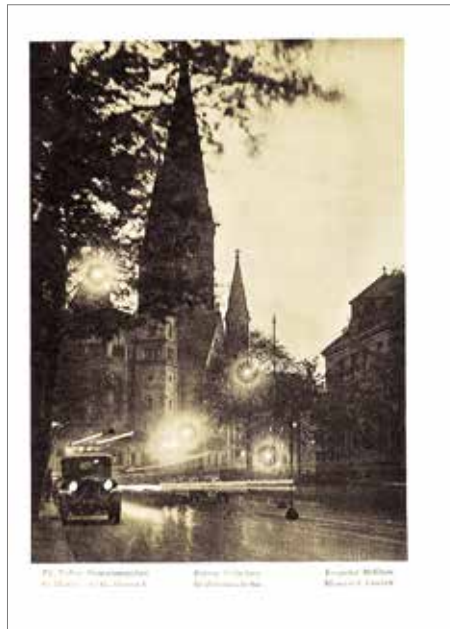


Abb. 8b: Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche by night, Fotografie von S. Stone, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 75.



Abb. 9: Autokorso auf dem Kurfürstendamm, Fotografie von S. Stone, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 73.

ten Weltherren längst auf und davongefahren. Die Fotografie der Gedächtniskirche ist also vielleicht doch eher als ›Abendaufnahme‹ zu deuten, so wie der Autokorso auf dem Ku'damm auf der vorangehenden Seite (Abb. 9).²⁸ Das Berliner Nightlife made in Germany hat den grossdeutschen Monarchenträumen den Rang abgelaufen (Abb. 10), die am anderen Morgen in einer kollektiven Katerstimmung zusammengekehrt werden (Abb. 11).

Diese Botschaft ist Stones und Behnes *Berlin in Bildern* abzusehen und abzulesen. Wobei die dynamische Mitarbeit des Lesens bei der physiognomischen Betrachtung von Stones Aufnahmen und ihrer Disposition durch Behne auf der Bildstrecke ihres Fotobuchs offensichtlich noch mehr gefragt ist als bei Bucovich und Döblin. Mindestens für den heutigen Leser. Wie käme dieser sonst auf die Idee, das Schaufensterbild als einen realistischen Spiegelreflex zu verstehen und von hier aus die Bilderfolge im Hin und Her mit den Bildlegenden als Erzählung vom ›clash of memories‹ im neurömischen Berlin zu verstehen? Der Motor dieses Erkenntnisprozesses ist das Blättern. Dessen Takt und Tempo entspricht ziemlich genau der sachte beschleunigten Fortbewegungsart des automobilisierten Fussgängers oder Buspassagiers. Wer vor den Einzelbildern dieses Fotobuchs bloss verweilt, verpasst die Geschichten, die es zu erzählen weiss. Und dasselbe passiert auch dem, der die Bilderflucht

wie im Daumenkino vor sich vorüberflitzen lässt. Das erkenntnisträchtige Blättern dagegen erfordert eine Handhabung bei mittlerer Geschwindigkeit. Man muss sich bei diesem Stadtbilderbuch auf eine wohltemperierte Augenfahrt begeben, ohne dass das ein bisschen beduselte Auge je zum Stehen käme. Dann werden hier momenthafte Ansichten und Einsichten in das moderne Berlin möglich und in das, was es ist, woher es kommt und wohin es geht.

Der literarische Stadtesay: Franz Hessel fährt in Berlin spazieren

Auf eine solche Augenfahrt, nur in einem anderen Medium, hat sich im Erscheinungsjahr von Stones und Behnes *Berlin in Bildern* der Berliner Journalist und Romancier Franz Hessel in seiner berühmten Essaysammlung *Spazieren in Berlin* begeben.²⁹ Dieser Medienwechsel vom Fotobuch zur Buchveröffentlichung von zuerst in Tageszeitungen und illustrierten Zeitschriften erschienenen Feuilletons entspringt keiner Interpretation. Er folgt vielmehr einem handfesten verlegerischen Interesse. Das legen mindestens die Para- und Peritexte von Hessels modernem Spazierbuchklassiker nahe. Hessels feuil-



oben: Abb. 10: Das Kaufhaus Grünfeld mit Leuchtreklamen am Auguste-Viktoria-Platz, Fotografie von S. Stone, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 76.

unten: Abb. 11: Eine Putzkolonne mit Strassenfegern am Wittenberg-Platz, in: Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (1929), Taf. 77.

letonistische Liebeserklärung an sein altes und neues Berlin erschien nämlich wie Stones und Behnes Berlinbuch im Verlag Dr. Hans Epstein und war Teil ein und derselben publizistischen Strategie. In den Verlagsanzeigen auf den letzten Seiten von *Spazieren in Berlin* meldet sich der Verleger dazu gleich selbst zu Wort. Epstein preist dort unter dem Motto *In meinem Verlag ist erschienen Stones und Behnes Berlin in Bildern* als ein Exemplar von besonderer Art aus der Menge von *Bildersammlungen aus Berlin* an, die gerade auf den Markt geworfen würden.³⁰ Damit zitiert er eine Buchrezension jenes Max Osborn, der gleichzeitig über den Aufstieg Berlins zur Weltstadt schrieb (s. oben). Und damit nicht genug. Denn Epstein platziert die Anzeige direkt nach dem Inhaltsverzeichnis von *Spazieren in Berlin* und einer Liste von Hessels Büchern im Ernst Rowohlt Verlag und vor einer Sammelanzeige weiterer Bände aus der Reihe *Orbis Urbium* über Wien, Venedig, Budapest und Prag in seinem Verlag. Hessels *Spazieren in Berlin* wird

so nicht nur textsortenspezifisch gegen seine bei der Konkurrenz verlegte Belletristik abgesetzt. Das Buch wird gleichzeitig in das Programm der neuen Stadtbilderbücher eingerückt, mit denen sich Epstein verlegerisch profilieren wollte und für das er auch an anderen Orten Werbung machte, wo Hessel regelmässig publizierte.³¹

Was ist das Besondere an Hessels Berlinbuch? Seit Walter Benjamins einflussreicher Rezension von *Spazieren in Berlin* gilt Hessel als der Erfinder und Meister des Grosstadtspaziergangs in der deutschen Literatur, den Baudelaire ein halbes Jahrhundert früher in Paris perfektioniert hatte. Ja, Benjamin erklärt Hessels essayistische Spaziergänge durch Berlin nachgerade zum Lebensprojekt seines Freundes und Übersetzerkollegen und preist darin nicht weniger als *Die Wiederkehr des Flaneurs*.³² Als moderner Flaneur spazierte Hessel durch sein *Berlin als Heimat* und reise so ins *Vergangene statt ins Ferne* (S. 194). Indem er seinen Leserinnen und Lesern wieder erzähle, was *die Stadt dem Kinde von früh auf erzählte*, arbeite er als Einzelner der kollektiven Erinnerung vor. Dabei dienten ihm die Stadt und insbesondere die Strassen *als mnemotechnischer Behelf* (S. 194). *Spazieren in Berlin* ist für Benjamin darum ein *ganz und gar episches Buch, ein Memorieren im Schlendern, ein Buch für das Erinnerung nicht die Quelle, sondern die Muse war* (S. 194). Und Hessel ist für ihn *der Priester des genius loci* von Berlin, dem *das Neue sich, wenn auch still ankündige* und der allein darum einen *so originalen, so frühen Blick auf dies eben erst Alte tun* könne (S. 196 f.).

Benjamins Hessel-Porträt ist in vielen Punkten hellsichtig, ja visionär. (Man könnte allerdings geradeso gut umgekehrt sagen, dass Hessel auf vielen Ideen, die unter Benjamins Namen später berühmt wurden, das Copyright hat.) Aber Hessel wird von Benjamin doch etwas zu einseitig und einsinnig zum nostalgischen Archivar des modernen Berlin erklärt. Das war er zwar auch, aber eben nicht nur. Kein anderer Text macht dies deutlicher als die *Rundfahrt* aus Hessels *Spazieren in Berlin*. Benjamin erwähnt diesen Essay mit keinem Wort. Dabei handelt es sich um das mit Abstand längste Kapitel des Buches, das eigens dafür geschrieben wurde, anders als die restlichen Kapitel, die zuerst in den Feuilletons von Tageszeitungen und in Magazinen veröffentlicht worden waren. Beides spricht



Abb. 12: Schutzumschlag (Vorderseite) von F. Hessels Roman *Heimliches Berlin* (1927).

de facto für den programmatischen Anspruch der *Rundfahrt* in diesem programmatischen Buch, ähnlich wie die *Vorschule des Journalismus* in den kurz zuvor erschienenen Berliner und Pariser Reminiszenzen von Hessels *Nachfeier*.³³ Der Inhalt des Programms wird in einer fantastisch getimten Verzauberungsszene exponiert, die die *Rundfahrt* überhaupt erst in Fahrt bringt. Der Ich-Erzähler steigt Unter den Linden in eines der beiden *Riesenautos* der Unternehmen *Elite und Käse* (er entscheidet sich für *Käse*) und nimmt dort neben den Fremden aus aller Welt Platz, um sich auf eine Sightseeingtour durch sein Berlin mitnehmen zu lassen: *Da sitze ich nun auf Lederpolster, umgeben von echten Fremden. Die andern sehen alle so sicher aus, sie werden die Sache schon von 11 bis 1 erledigen; die Familie von Bindestrich-Amerikanern rechts von mir spricht sogar schon von der Weiterfahrt heut abend nach Dresden* (S. 56). Gegen ein so verrücktes Tempo tritt der Erzähler erst mal auf die Bremse: *›Sight seeing‹ Welch eindringlicher Pleonasmus!*, mokiert er sich über den völlig überdrehten Amerikanismus. Aber genau dann passiert das Wunderbare. Der eingefleischte

Berliner gerät mit dem ganzen Bus voll Touristen vor das Objektiv eines Fotografen, *der dort auf dem Fahrdamm die Kappe vor der Linse lüftet und ihn so unversehens selbst zu einem Stückchen Fremdenverkehr macht* (S. 56). Wie gut diese Verwandlung gelingt und wie *endgültig* sie ist, zeigt *eine eingeborene Hand*, die ihm sogleich *fern aus der Tiefe* ein paar *farbige Ansichtskarten herauf* streckt (S. 56). So lässt sich Benjamins Priester des ›genius loci‹ selbst listig von der einheimischen Fotoindustrie zum Touristen verfremden: *Wie hoch wir thronen, wir Rundfahrer, wir Fremden* (S. 56). Und so lässt sich der wiedergekehrte Flaneur im automobilen Schrittempo, das wir nun schon kennen (Polgars 30 km/h), zur motorisierten Spazierfahrt durch die Strassen von Berlin verführen. Foto und Auto, das reimt sich hier. Auf der Postkartenfahrt guckt Hessels Ich-Erzähler dem Jüngling vor ihm über die Schulter und *vergleicht* mit ihm *den Alten Fritz auf Glanzpapier* auf seinen Ansichtskarten *mit dem ehernen wirklichen, an dem wir nun langsam entlang fahren* (S. 57). Und das heimliche Berlin, dem der Romancier Hessel 1927 tatsächlich noch *auf stillen Wegen am Kanalufer* als verspielter *Dichter* die Liebe erklärt hatte (Abb. 12),³⁴ sieht in den Augen des Essayisten Hessel auf den Berliner Hauptstrassen 1929 plötzlich unheimlich neu aus.

So *rollt der Wagen* von einer Berliner Sehenswürdigkeit zur anderen und hält nur mal da und dort kurz zum Verschnaufen an (z. B. S. 74 f.). Der motorisierte Flaneur wirft vielsagende Blicke aus dem Fenster hinter die vorüberziehenden Fassaden und in die aufblitzenden Seitenstrassen. Die Optik des Physiognomikers gerät dadurch in eine ganz leicht stockende Bewegung, und das Gesicht des neuen Berlin wird so ruckartig immer wieder für ein paar Augenblicke auf sein historisches Wesen und Werden hin transparent. Auf diese Weise dient das Auto dem verzauberten Flaneur als mnemotechnischer Behelf für die Erinnerungsarbeit an seinem gegenwärtigen Berlin. Die Zauberformel, die es ihm erschliesst, lautet ›Eile mit Weile‹. Wie wichtig beides ist, die Beschleunigung *und* die Entschleunigung, zeigt sich am Potsdamer Platz. Der geradezu unendliche Verkehr auf diesem Platz, der eigentlich gar kein Platz ist, sondern ein riesiges Strassenkreuz (S. 63), liefert dafür ein memorables Denkbild. Sein Fluss ist



Abb. 13: Gesamtaufnahme des Potsdamer Platzes aus der Vogelperspektive, anonyme Fotografie 1929, © Bundesarchiv-Bilddatenbank (Bild Reg. 183-R93426).

so unaufhaltsam, dass er umso dringender unterbrochen werden muss, um der momenthaften Erinnerung an sein echtes Berliner Wesen Platz zu machen: *Der Verkehr ist hier offiziell so gewaltig auf ziemlich beengtem Raum, daß man sich häufig wundert, wie sanft und bequem es zugeht. Beruhigend wirken auch die vielen bunten Blütenkörbe der Blumenfrauen. Und in der Mitte steht der berühmte Verkehrsturm und wacht über dem Spiel der Straßen wie ein Schiedsrichterstuhl beim Tennis. Seltsam verschlafen und leer sehn jetzt am hellen Mittag die riesigen Buchstaben und Bilder der Reklamen an Hauswänden und Dächern aus, sie warten auf die Nacht, um zu erwachen. Scharf und glatt, jüngstes Berlin, zieht das umgebaute Haus, das die altberühmte Konditorei Telschow birgt, seine gläsernen Linien. Das Josty-Eck bleibt noch eine Weile alte Zeit* (S. 64). Die Totale zeigt den Potsdamer Platz als das, was er ›offiziell‹ war und tausendfach auf Postkarten reproduziert wurde: eine gewaltige Drehscheibe für den explodierenden Stadtverkehr (Abb. 13). In Hessels Touristenbus kurvt man darauf herum wie auf einem charmanten Karussell. Dabei darf der Blick aus dem Fenster immer wieder kurz ausruhen: auf den Blumenfrauen mit ihren

dekorativen Körben als seiner Kulisse, auf dem Verkehrsturm als seinem Drehzentrum und auf den Lichtreklamen als seiner schlummernden Batterie. Das wirkt selbst auf das stromlinienförmige Telschowhaus beruhigend, das die Berliner Architekten Hans und Wassili Luckhardt mit Alfons Anker kürzlich umgebaut hatten und in dem die Berliner Architekturwelt damals den legitimen Nachfolger des Mossehauses erkannte (Abb. 14).³⁵ Und eben diese Entschleunigung kommt bei Hessel am Ende auch der unbändigen Meute von großen und kleinen Privatautos zugute, die der Verkehrsfluss am Potsdamer Platz an seine Ufer spült (S. 64). Der Ich-Erzähler wirft aus dem langsamen Autobus *schnell einen Blick* in die Bellevuestrasse und sieht sie dort mit ihren Karosserien *aus Hülle und Hütte* vor dem Hotel Esplanade *warten* wie die Boote eines Eingeborenenstammes in einer exotischen *Bucht* (S. 64 f.).

So wird das Kernland des jungen Gross-Berlin abgefahren und die Erinnerung an den alten Siedlungsverbund am zentraleuropäischen Wegkreuz zwischen Ost und West, Nord und Süd aufgenommen, als führe man ins Innere Afrika von Deutsch-Metropolis. Die Traumreise endet

nicht zufällig vor der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Sie ist, wie für so viele andere Foto- und Biografen des modernen Berlin, die *pièce de résistance* auch für den urbanen Mnemotechniker Hessel. Die Erinnerung an das *eben erst Alte*, die Hessel laut Benjamin so vollkommen beherrschte, wird hier mit geradezu imperialem Parole gefordert. Umso sicherer versagt davor noch das zuverlässigste mnemotechnische Hilfsmittel Hessels, das Auto. Dass die Kirche *als massives Verkehrshindernis mitten auf dem Platz* steht, ist dabei nicht einmal so schlimm (S. 145). Schuld an der Erinnerungsblockade ist vielmehr die Aversion der historischen Moderne gegen den akademischen Memorialkult des Historismus, die Hessel ganz offensichtlich teilt. Vor der sogenannten ›spätromanischen Zentralanlage‹ des Architekten Franz Schwechten zur Erinnerung an den ersten modernen deutschen Kaiser Wilhelm I. schreibt sich der oberste Berliner Gedächtnisdienstler Hessel selbst ins Pflichtenheft: *wir wollen seinen Namen vergessen* (S. 145)! Und wie tadellos diese Verdrängung funktionierte, zeigt neben Stones und Behnes *Berlin in Bildern* (wo herablassend nur *von einem Geheimen Oberbaurat* die Rede ist) auch ein so repräsentatives Werk wie Werner Hegemanns monumentale Historismusschelte *Das steinerne Berlin* (wo die „Gedächtniskirche“ in Anführungszeichen gerade ein einziges Mal erwähnt wird – ganz ohne den Namen ihres Erbauers).³⁶ Sie ist für Hessel einzig ein Monument ihrer selbst, eine leere Herrschaftsgeste der parvenühaften Hohenzollern-Politik, die mit dem Zusammenbruch des Kaiserreichs endlich aus dem Gedächtnis der Menschheit getilgt gehörte. Weil die Gedächtniskirche nicht wirklich alt ist, sondern nur alt zu sein vorgibt, kann sie auch vom modernen Verkehr nicht für die Erinnerung zugerichtet werden. Sie kann nur darauf warten, bis sie in der Geisterstunde der Grosstadt von den lärmenden Leuchtreklamen der nahen Kinopaläste aufgelöst und so ins unverdiente Gedenken der Berlinerinnen und Berliner erlöst wird: *Nun ist leider noch heller Tag, da sieht man sie zu deutlich. Ach, wenn hier eine echte alte Kirche stünde – aus Zeiten stammend, die eine der andern den Torso ihrer Träume zu langsamem Weiterbauen übergab – und wenn nun heut an die altersgrauen Mauern und Zacken unter Engelleibern und Teufelsfratzen der wilde Rundverkehr der Trambah-*



Abb. 14: Das Telschowhaus am Potsdamer Platz nach dem Umbau durch H. und W. Luckhardt mit A. Anker, in: Hajos/Zahn, *Berliner Architektur der Nachkriegszeit* (1928), S. 7.

nen, Autos, Autobusse und Menschenmassen mit einem Echo aus Ruinenstein prallte – der ›Broadway‹ von Berlin-Charlottenburg mit seinen Cafés, Kinos, Leuchtbuchstaben und Wanderschriften hätte ein Herz, eine Mitte, eine Resonanz. [...] Es muß abends schon gewaltig von ›Capitol‹ und ›Gloriapalast‹ und der Ufa am Zoo Licht herüberdonnern, um die steingewordene Schulweisheit etwas aufzulösen (S. 145).

So lautet die heimliche Lehre aus der *Rundfahrt* in Hessels *Spazieren in Berlin*, und sie darf wohl als Leseanweisung für das gesamte Buch verstanden werden. Man liest und blättert sich mit diesem Buch wie von fremder Hand fortbewegt durch das neue Berlin und bekommt vom mitfahrenden Flaneur Hessel kurze Einblicke in die Vergangenheit erzählt, bis man allmählich den Durchblick auf das Ganze hat. Dieses Ganze setzt sich aus neuen und alten Eindrücken zusammen wie ein Mosaik aus vielen kleinen und kleinsten Steinen oder Stiften. Den glücklichen Vergleich für die historische Einsicht in das neueste Berlin hat 1930 Siegfried Kracauer gefunden, ein anderer mit Hessel und Benjamin nächstverwandter Berliner Strassenkünstler.³⁷ Das Bild vom ganzen Berlin ergibt sich demzufolge nicht automatisch aus der *mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage*, aber es rollt auch nicht einfach glatt ab wie bei einem Film. Es entwickelt sich erst nach und nach ge-



Abb. 15 Schutzumschlag (Vorderseite) von F. Hessels *Spazieren in Berlin* (1929).

mäss einer geheimen Konstruktionsformel, die man dem Umgang der Menschen mit der Stadt abluchsen muss. Das Bild, das sich daraus ergibt, bleibt am Ende voller Haarrisse. Sein Sinn muss vom Leser und Betrachter durch bedachtsames Vor- und Zurückblättern erst und immer wieder neu konstruiert und *zusammengestiftet* werden. Hessels Buch *Spazieren in Berlin* funktioniert genau nach diesem ergonomischen Lektüremodell. Und es erweist sich so als das exakte Gegenstück zu Stones und Behnes *Berlin in Bildern* (s. oben). Nicht umsonst erklärt sich das Buch auf seinem (selten erhaltenen) Schutzumschlag selbst zum *Lehrbuch der Kunst, in Berlin spazieren zu gehen*. (Abb. 15) Genauer noch deklariert es sich dort als ein *Bilderbuch in Worten*, aus dem das unbewusste *Wesen der Stadt* (so der Reihentitel) abzulesen sei. Und ganz ähnlich heisst es in einer Selbstanzeige von Hessel, die dieser am 25. Mai 1929 im *Tage Buch* veröffentlichte: Er habe *eines Tages* beschlossen, *aus Reih und Glied der hastenden Schar zu treten, Zeit zu haben und als eine Art falscher Fremder müßig-gängerisch in unsrer Metropolis herumzustreifen. Dabei entstand aus Gegenwart und Erinnerung, aus Wiedersehen und Zufallsentdeckung dies Bilderbuch ohne Bilder*.³⁸

Lehrbuch vom Spaziergehen – Bilderbuch in Worten – Bilderbuch ohne Bilder: die Selbstdeklarationen ähneln sich aufs Haar, und doch verschiebt sich da etwas von Mal zu Mal ein bisschen. Eben diese kleine, aber permanente Verrückung hat Methode, ist sie doch das Prin-

zip des Buches selbst. Sie erfasst am Ende auch die Selbstbeschreibungen des modernen Grossstadtflaneurs Hessel, die ihrerseits weitergelesen und -gedacht werden müssen. Denn sein falscher Fremder streift eben nicht einfach nur müßig-gängerisch in seinem Berlin herum an der Hand einer Muse, der jede Strasse *abschüssig* ist und *wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine uterine Vergangenheit* führt – wie Benjamin gern nachgeplappert wird.³⁹ Er lässt sich vielmehr gezielt von der (negierten) Fotografie verfremden und vom (verschwiegenen) Autobus langsam darin herumfahren. Der Berliner Spaziergänger oder in diesem Fall eben besser: Spazierfahrer Hessel gibt so das Heft trickreich aus der Hand, um am Ende selbst noch die verneinten Erinnerungsorte in seinem mosaikhaften Stadtbild von Berlin einzufangen. *Fährt ohne mich weiter, ihr richtigen Fremden!* Mit diesen Worten entlässt der Priester des *genius loci revisited* den nun eingeweihten Leser *nicht um in die Kirche, sondern ins Romanische Café zu gehen* (S. 147). Die *Rundfahrt* endet in einem jener *romanische[n] Häuser*, das der vergessen sein sollende Architekt (Schwechten) *aus Stilgefühl* vis-à-vis der Gedächtniskirche gebaut hatte (S. 145). Und diese Häuser hatten sich ja schon bei Stone so schön magisch im Schaufenster gespiegelt (vgl. Abb. 8a).

- 1 Paul Renner: *Mechanisierte Grafik: Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*. Berlin 1930, S. 98.
- 2 Vgl. *Das Neue Berlin. Großstadtprobleme*, hg. von Martin Wagner und Adolf Behne. Reprint der Ausgabe 1929, mit einem Vorwort von Julius Posener. Basel/Berlin/Boston 1988.
- 3 Max Osborn: *Berlins Aufstieg zur Weltstadt*, in: *Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch*, hg. vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller aus Anlass seines 50jährigen Bestehens. Berlin 1929, S. 15–240.
- 4 Ebenda, S. 234.
- 5 Ebenda, S. 5.
- 6 Ebenda, S. 229.
- 7 Ebenda, S. 163–174 und 229 f.
- 8 Ebenda, S. 170 f.
- 9 Ebenda, S. 233.
- 10 Ebenda, S. 234.
- 11 Ebenda, S. 236.

- 12 Alfred Polgar: Im Vorüberfahren, in: An den Rand geschrieben. Berlin 1926, S. 13–19. Der Text erschien zum ersten Mal im Feuilleton der Wiener Tageszeitung *Der Tag*, Nr. 569, 29. Juni 1924, S. 2.
- 13 Alfred Polgar: Automobile sehen dich an (Ausstellung in Berlin), in: Bei dieser Gelegenheit. Berlin 1930, S. 300–303. Zuerst erschienen in: *Das Tage-Buch* 9 (1928), Nr. 46, 17. November 1928, S. 1943 f.
- 14 Ebenda, S. 300.
- 15 Ebenda, S. 301f.
- 16 Vgl. Sander L. Gilman, Claudia Schmölders (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln 2000.
- 17 Wolfgang Brückle: Was nicht im Baedeker steht. Fotografie und Großstadtphysiognomik in der Zwischenkriegszeit, in: Hans-Georg von Arburg, Benedikt Tremp, Elias Zimmermann (Hg.): *Physiognomisches Schreiben. Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik*. Freiburg i. Br. 2016, S. 160–183, vgl. hier S. 162f. und 167f.
- 18 Ebenda, S. 161f.
- 19 Siegfried Kracauer: *Die Photographie* (1927), in: *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 5.2. Frankfurt a. M. 2011, S. 682–698, hier S. 693.
- 20 Ebenda, S. 693.
- 21 Mario von Bucovich: *Berlin*. Geleitwort von Alfred Döblin. Berlin 1928. Vgl. Roland Jaeger: *Ein Bilderkompendium aller Weltstädte*. Die Reihe *Das Gesicht der Städte* im Albertus-Verlag, Berlin, in: Manfred Heiting und Roland Jaeger (Hg.): *Autopsie*. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, 2 Bde. Göttingen 2012–2014, Bd. 1, S. 202–217.
- 22 Bucovich, *Berlin* (wie Anm. 21), S. VII. Die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe direkt im Text.
- 23 Vgl. Gert Kähler: *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*. Braunschweig/Wiesbaden 1981, S. 93–98.
- 24 Siehe die vergleichbare Fotografie und die knappe Projektbeschreibung desselben Umbaus in: Elisabeth M. Hajos, Leopold Zahn: *Berliner Architektur der Nachkriegszeit*. Berlin 1928, Taf. 12 und S. 126. Auch diese Publikation erschien im Albertus-Verlag und wurde als repräsentative Leistungsschau des Neuen Bauens in der Weimarer Republik vom Reichskunstwart (dem obersten deutschen Kunsthistoriker) Edwin Redslob eingeleitet.
- 25 Sasha Stone: *Berlin in Bildern*, hg. von Adolf Behne. Wien, Leipzig 1929. Vgl. Roland Jaeger: *Schöne Städte in schönen Bildern*. Die Reihe *Orbis Urbium* im Verlag Dr. Hans Epstein, Wien, in: Heiting/Jaeger, *Autopsie* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 218–225.
- 26 Vgl. Martin Wagner: *Verkehr und Tradition*, in: *Das Neue Berlin* 1929, H. 7, S. 129–135, hier S. 129.
- 27 Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (wie Anm. 25), S. 5. Die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe direkt im Text.
- 28 Ebenda, Abb. 73 und Bildlegende S. 14.
- 29 Franz Hessel: *Spazieren in Berlin*. Leipzig/Wien 1929.
- 30 Ebenda, unnummerierte Schlussseiten. Dort finden sich auch die im Folgenden erwähnten Anzeigen.
- 31 So z.B. im *Tage Buch* des linksliberalen Wiener Publizisten Stefan Großmann, vgl. *Das Tage Buch*, 9. Jg., H. 45, 10. November 1928, S. 1894. Zuvor war dort übrigens auch schon eine Anzeige von Bucovichs und Döblins *Berlin*-Buch aus dem Albertus-Verlag annonciert worden: vgl. *Das Tage Buch*, 9. Jg., H. 43, 27. Oktober 1928, S. 1789.
- 32 Unter diesem Titel war Benjamins Rezension zuerst erschienen, in: *Die Literarische Welt*, 5. Jg., Nr. 40, 4. Oktober 1929, S. 5. Die folgenden Zitate nach: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. III. Frankfurt a. M. 1972, S. 194–199, hier S. 194. Die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe direkt im Text.
- 33 Vgl. Franz Hessel: *Vorschule des Journalismus*, in: *Nachfeier*. Berlin 1929, S. 98–176. Im Unterschied zur *Rundfahrt* hat Benjamin die Programmatik der *Vorschule* durchaus erkannt und bringt sie in seiner Hessel-Rezension auch so ins Spiel. Vgl. Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs* (wie Anm. 32), S. 196.
- 34 Vgl. Franz Hessel: *Heimliches Berlin*. Berlin 1927. Die zitierte Charakterisierung entstammt dem seltenen typografischen Schutzumschlag, der dem Buch gleichzeitig als Waschzettel diente.
- 35 Vgl. Hajos/Zahn, *Berliner Architektur der Nachkriegszeit* (wie Anm. 24), S. 3 (Mossehaus) und 7 (Telschowhaus).
- 36 Vgl. neben Stone/Behne, *Berlin in Bildern* (wie Anm. 25), S. 8, Werner Hegemann: *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*. Berlin 1930, S. 235.
- 37 Vgl. Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland, in: *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 1. Frankfurt a. M. 2006, S. 211–310, hier S. 222. Die folgenden Zitate ebenda.
- 38 Franz Hessel: *Selbstanzeige von Spazieren in Berlin*, in: *Das Tage Buch*, S. 867–870, hier S. 867. Das Stichwort *Ein Bilderbuch in Worten* aus Hessels Selbstrezension nimmt eine kleine Verlagsanzeige am Schluss desselben *Tage Buch*-Heftes auf, vgl. ebd., S. 887.
- 39 Vgl. Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs* (wie Anm. 32), S. 194.

Jenseits ikonischer Städtebilder: Urbane Geschichte(n) des Gebrauchsfilms

Seraina Winzeler

Der Gebrauchsfilm in der (Film)Geschichte

Ausgangspunkt des vorliegenden Textes ist ein 2020 begonnenes Digitalisierungs- und Vermittlungsprojekt der Cinémathèque suisse. In dessen Rahmen wird das nationale Filmarchiv der Schweiz Gebrauchsfilme des 20. Jahrhunderts mit thematischem Bezug zur Stadt und zum Kanton Zürich restaurieren, digitalisieren und veröffentlichen. Da es sich beim Gebrauchsfilm um eine Art Stiefkind der (Schweizer) Filmgeschichte handelt, sind diese Filme bisher wenig bekannt und müssen zuerst einmal identifiziert und digitalisiert werden. Dieses Unterfangen steht noch ganz am Anfang. Im Folgenden stehen daher nicht einzelne filmische Medialisierungen der Stadt Zürich zur Debatte. Vielmehr soll das grundsätzliche Potential dieser historischen Filme für die Stadtgeschichte ausgelotet werden. Mäandrierend zwischen verschiedenen Zeiten und Themen werden dabei drei Überlegungen im Vordergrund stehen: Es wird an einem Korpus von Filmen der 1930er Jahre diskutiert, wie mit dem Gebrauchsfilm und einer historisch-pragmatischen Herangehensweise an den Gegenstand ein neues Verhältnis von Stadt und Film hervortritt. Ferner werden Leerstellen der filmischen Repräsentation und mit ihnen kaum thematisierte, politisch bedeutsame Momente in den Blick genommen. Und es wird der Begriff des Gebrauchsfilms im Sinne der jüngeren englischsprachigen Forschung nicht über den Produktionskontext des Auftragsfilms definiert, sondern auf unterschiedliche filmkulturelle Praktiken bezogen, die das Medium jeweils funktional verstehen.

Gebrauchsfilme entstanden meist in einem Auftragsverhältnis und für einen spezifischen Zweck. Tourismus-, Industrie-, Lehrfilme oder auch Wochenschauen wurden vom Staat, Organisationen der Wirtschaft, Wissenschaft, Erziehung oder Politik in Auftrag gegeben. Im Ver-

gleich zu Spiel- und längeren Dokumentarfilmen erschliesst sich deren Bedeutung nicht primär über ästhetische, formale und inhaltliche Merkmale, sondern über die Modalitäten ihrer Verwendung. Es handelt sich um funktionale und ›nützliche‹ Filme und damit um eine pragmatische Gattung, die sich durch ihren Gebrauch definiert. In der Schweiz produzierten sämtliche Filmproduktionsfirmen, von denen viele in Zürich angesiedelt waren, bis zur Einführung der ab den 1960er Jahren sukzessive etablierten Filmförderung hauptsächlich Auftragsfilme. Diese stellten für Firmen und Filmschaffende die zentrale ökonomische Grundlage dar und haben die zu dieser Zeit erst schwach ausgeformte Spielfilmproduktion möglich gemacht.¹

Diese Filme erfuhren grosse Aufmerksamkeit. So zählt Yvonne Zimmermann 303 gezeigte Titel zur Landesausstellung 1939 in Zürich, die von zehn Millionen Personen besucht wurde.² Gleichzeitig kommt ihnen innerhalb der Filmgeschichte und -theorie ein marginaler Status zu. Diese nicht nur für die Schweiz geltende Situation hat die Gebrauchsfilmforschung seit Ende der 1990er Jahren kritisch diskutiert.³ Seit den 1920er Jahren hat sich sowohl in der Filmpraxis als auch im theoretischen Diskurs eine Auffassung von Film als Kunst ausgebildet, die den Gebrauchsfilm ausgrenzt. ›Werk‹, ›Autorschaft‹, ›Kino‹ und ›Kanon‹ sind hier die zentralen Begriffe, die sich kaum auf diese künstlerisch weniger anerkannte Filmpraxis beziehen lassen. Mit dem Aufbau von staatlichen Förderstrukturen und beeinflusst von den filmischen Erneuerungsbewegungen im Ausland entstand ab den 1960er Jahren auch eine Tradition des Autorenfilms in der Schweiz. Damit etablierte sich der ›Neue Schweizer Film‹. In dessen Verständnis ist der versierte Umgang mit formalen und ästhetischen Ausdrucksmitteln, die spürbare Haltung einer Autor*in sowie die Aufführung im Kino als privilegiertem Ort

des Mediums Voraussetzung für eine Einschätzung des Films als Kunst. Hingegen wird der Gebrauchsfilm durch Auftrag, Anlass und Anwendung bestimmt; er verschränkt ästhetische und pragmatische Aspekte.⁴ Von dieser vermeintlich ›minderwertigen‹ Gattung, bei der die Filmschaffenden notwendigerweise ein enges Verhältnis zu den Auftraggebern eingingen, hat sich der ›Neue Schweizer Film‹ explizit abgewandt. Auftragsfilme wurden nur in die Filmografie einer Regisseur*in aufgenommen, wenn sie eine künstlerische Handschrift erkennen liessen. Wenn Gebrauchsfilm so mit Kategorien der Autorschaft und des Werks verbunden werden konnten, wurden sie als Teil eines filmhistorischen Kanons tradiert. Insgesamt betrachtet wurden sie aber kaum wiederaufgeführt, in geschichtliche Darstellungen aufgenommen oder auf VHS oder DVD zugänglich gemacht.

Ein aktuelles Beispiel verweist darauf, wie Gebrauchsfilm auf andere Weise erinnert werden: Es handelt sich um die Historienserie FRIEDEN des Schweizer Fernsehens SRF (Petra Volpe, CH 2020) aus dem vergangenen Jahr, die bisher wenig bekannte Ereignisse der Schweizer Nachkriegszeit fiktional verarbeitet und in der Presse ausführlich besprochen wurde. Ausgehend von der Geschichte einer wohlhabenden Industriellenfamilie verschränkt die Serie zwei Handlungsstränge: Der erste stellt das Schicksal von jüdischen Flüchtlingskindern – den sogenannten Buchenwaldkinder – dar, die nach dem Krieg kurzzeitig in der Schweiz aufgenommen wurden. Im Zentrum des zweiten Handlungsstrangs steht die ökonomisch notwendige Neuausrichtung des Familienunternehmens, die nur gelingt, weil sich der auf die Chefposition nachrückende Schwiegersohn nicht davor scheut, die Hilfe eines deutschen Wissenschaftlers mit nationalsozialistischer Vergangenheit in Anspruch zu nehmen. Zu beiden Ereignissen produzierte das SRF Dokumentarfilme, die die historischen Hintergründe genauer beleuchten. EMS-CHEMIE – DUNKLE HELFER NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG (Hansjürg Zumstein, CH 2020) rekonstruiert mit Interviews mit Historiker*innen und Politiker*innen sowie mit Archivbildern die Tätigkeiten der im Kanton Graubünden angesiedelten Firma Holzverzuckerungs AG Hovag während der Kriegs- und Nachkriegszeit, die der Serie als Vorbild diente.

Wie der Dokumentarfilm aufrollt, entwickelte die heute zur Unternehmensgruppe Ems-Chemie Holding AG gehörende Firma während der Kriegsjahre ein Verfahren, um aus Abfallholz einen synthetischen Benzinersatz herzustellen. Dank der Unterstützung des sozialdemokratischen Nationalrats Robert Grimm erhielt die Hovag dafür staatliche Gelder und konnte so dem durch den Krieg verursachten Treibstoffmangel entgegenwirken. Auch bei der Umstellung der Produktion auf Kunstfasern nach dem Krieg unterstützte Robert Grimm den Gründer der Hovag Werner Oswald: Dank ihm gelang es, den Chemiker Johann Giesen, in der NS-Zeit für die I.G. Farbenindustrie AG tätig, in die Schweiz zu holen.⁵

Neben diversen Archivbildern unterschiedlicher Herkunft verwendet EMS-CHEMIE – DUNKLE HELFER NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG Aufnahmen aus einem – wie er im Film genannt wird – ›Auftragsfilm Ems-Chemie‹ 1955, der vom bekannten Regisseur Kurt Früh realisiert wurde. Dabei handelt es sich um einen von der Zürcher Filmproduktion Gloriafilm AG produzierten Auftragsfilm, der auch unter dem Titel UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN CADUFF (Kurt Früh, CH 1955) bekannt ist. Wie Charlotte Matter herausgearbeitet hat, entstand der Film vermutlich im Kontext einer nationalen Abstimmung, bei der die während den Kriegsjahren eingerichteten staatlichen Subventionen und Abnahmeverträge der Hovag zum nationalen Streitfall gerieten.⁶ Als der Bundesrat 1955 diese Unterstützung weiterführen wollte, ergriffen der Schweizerische Handels- und Industrieverein und weitere Unternehmen das Referendum, das letztlich zur Ablehnung der Vorlage führte.

Bei UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN CADUFF handelt es sich um einen klassischen Gebrauchsfilm der damaligen Periode der Schweizer Filmgeschichte. Die Verwendung und Identifizierung seiner Bilder im SRF-Dokumentarfilm zur Ems-Chemie verweisen auf die Art und Weise, wie die Gattung erinnert wird. Da es sich bei Kurt Früh um einen bekannten Regisseur handelt, gilt der Autorennamen als Erkennungs- und Verortungsmerkmal; der Film wird jedoch unter einem beschreibenden Titel und nicht als künstlerisches Werk eingeführt. Gemäss seines ursprünglichen Narrativ dient er

im SRF-Dokumentarfilm der Darstellung, wie die Hovag Arbeitsplätze für die von Armut betroffenen Bewohner*innen eines Bergkantons schuf und die Produktion erfolgreich auf eine als Grilon vermarktete Nylonfaser umstellte. Gemeinsam mit anderen Quellen illustrieren die Bilder aus Frühs Film die Argumentation auf der Tonspur. Der konkrete Anlass des Films, die Abstimmung über die bundesrätliche Unterstützung der Hovag, bleibt ungenannt. Diese in den Filmen selbst oft nicht explizit genannten Verwendungszusammenhänge gehen durch den ephemeren Charakter von Gebrauchsfilm verloren und lassen sich rückblickend nur anhand von nicht-filmischen Quellen rekonstruieren. Die Wiederverwendung von UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN CADUFF erscheint typisch für die Überlieferungsgeschichte des Auftragsfilms, wobei sich die vielfältigen Formen eines solchen Einsatzes als namenlose Bilder kaum systematisch aufspüren lassen.

Das urbane Zürich der 1930er Jahre im Gebrauchsfilm

Auch wenn Zürich insgesamt für die nationale Produktion von Gebrauchsfilm eine wichtige Rolle spielt, so schränkt das Digitalisierungs- und Vermittlungsprojekt der Cinémathèque suisse die Auswahl der Filme auf diejenigen ein, die thematisch einen lokalen Bezug aufweisen. Das Verhältnis von Stadt und Film wird dabei häufig an Spiel- und längeren Dokumentarfilmen untersucht. Da sowohl die Grossstadt als auch das Medium Film paradigmatische Erscheinungen der Moderne sind, stehen oft die kanonischen Stadtfilme der 1920er Jahre im Mittelpunkt. Diese sind, wie die neu entstehenden Metropolen selbst, durch Bewegung, Dynamisierung und eine durch Montage aufgesplitterte Wahrnehmung charakterisiert. Berlin, Paris oder New York treten hier als Protagonisten in Erscheinung. Auch in späteren Filmen sind es ikonische Bilder dieser globalen urbanen Zentren, die die Auseinandersetzung mit der Thematik prägen und auf andere Reflexionen ausweiten, wenn sie etwa filmische und architektonische Räume zueinander in Bezug setzen.⁷

Kleinere Städte sind kaum in eine solche Tradition der urbanen filmischen Repräsentation einbezogen. Dies gilt etwa für Zürich, das in

der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Stadt kaum zum Gegenstand gemacht wird und auch nicht als Stadt der Filmproduktion gelten kann. Insgesamt verfügt die Schweiz in dieser Periode über keine grosse Filmproduktion. Und die Begeisterung der *einheimischen Filmpioniere*, so stellte Pierre Lachat 1992 fest, gilt *den landschaftlichen Schönheiten der Heimat und zuvorderst ihren emporstrebenden Alpen und ausgreifenden Seen [...] und ganz und gar nicht etwa der Stadt*.⁸ Gewisse Werke wie der älteste erhaltene Dialektfilm JÄ-SOO (Leopold Lindtberg, CH 1935) oder DAS MENSCHLEIN MATTHIAS (Edmund Heuberger, CH 1941) verhandeln zwar den Kontrast zwischen Stadt und Land, wobei der gefährlichen, pulsierenden Stadt die Tradition und Idylle des Landes entgegengesetzt wird. Es scheint aber bezeichnend, dass der heute verschollene erste Schweizer Dialektfilm BÜNZLIS GROSSSTADT-ERLEBNISSE (Robert Wohlmuth, 1930) nicht in Zürich, sondern in Wien spielt. Offenbar war Zürich zwar genug Stadt, um das international verbreitete Stadt-Land-Motiv in der Schweiz zu verhandeln, die eigentliche Grossstadt aber scheint anderswo. Was Siegfried Mattl und Vräath Öhner für Wien festhalten, gilt ebenso für Zürich: Wien verfügte lange über keine nennenswerte Filmindustrie und der Film wurde nicht mit der Stadt in Verbindung gebracht.⁹

Die Beschäftigung mit dem nicht-fiktionalen Gebrauchsfilm und der Stadt eröffnet einen neuen Zugang zum Thema Stadt und Film jenseits ikonischer Städtebilder. Für Martin Schaub ist es der Gebrauchsfilm FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (Eduard Tissé, CH 1930), ein Film über die illegale Abtreibung in der Schweiz, in dem – im Vergleich zum Ausland zeitlich verzögert – die Probleme der modernen Grossstadt sichtbar werden.¹⁰ Wie Thomas Elsaesser deutlich gemacht hat, ist der Weimarer Film der Neuen Sachlichkeit wesentlich bestimmt von der grossstädtischen Situation nach dem Ersten Weltkrieg und die *Begriffe des Miethauses und der Strasse, des Hinterhofs und der Hygiene, des Sexualverhaltens und der Prostitution, von Küche, Kinder und Krankheit gehören zu dessen Standard-Repertoire*.¹¹ Gleichzeitig stellt Elsaesser jedoch fest, dass die nicht-fiktionalen Filme über die moderne Architektur, den Städtebau und die Wohnungspolitik in Deutschland kaum



Abb. 1: Der Abriss eng gebauter Altsiedlungshäuser dient in ZÜRICH BAUT sowohl der Umsetzung des neuen architektonischen Programms – Luft, Sonne, Raum – als auch der Arbeitsbeschaffung für die Bevölkerung.

bekannt seien. Er begründet dies nicht nur mit fehlender Überlieferung und Erschliessung, sondern auch mit einem zu eingeschränkten Blick auf das Thema Architektur und Film: Man habe sich einerseits *auf die wenigen Filmavantgardisten, die Architekturfilme gemacht haben, allen voran Hans Richter* konzentriert. Andererseits sei beim Thema ›Bauen und Film‹ (›Filmarchitektur‹, ›Gebaute Illusionen‹) der Aspekt ›Wohnen und Film‹, *verstanden als soziales Problem der Grossstadt*, vernachlässigt worden.¹²

Für die Schweiz fehlt ein umfassendes Korpus, wie es Elsaesser für Frankfurt unter der Thematik ›Bauen und Wohnen‹ diskutiert. Ausser dem Film FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK zeugen jedoch eine Reihe weiterer Filme von einer Relevanz von Fragen zu Architektur und Stadtentwicklung: Dazu gehört etwa der Film DAS GENOSSENSCHAFTLICHE ZÜRICH (CH 1928), der die Tätigkeiten von 19 Baugenossenschaft vorstellt; EIN WERKTAG (Richard Schweizer, CH 1931), ein Werbefilm der sozialdemokratischen Partei für die Nationalratswahlen; mit ZÜRICH BAUT (CH 1938) und DIE STADT GREIFT EIN (CH 1938) zwei Propagandafilme für die Bautätigkeit und Arbeitsbeschaffungsprogramme der linken Stadtregierung des ›Roten Zürichs‹ 1928-1938 oder auch Hans Richters DIE NEUE WOHNUNG (CH 1930), der neben dem Schauplatz Basel kurz die Zürcher Werkbundsiedlung Neubühl zeigt. Ausser Richters Werk waren alle diese Filme im Verleih der dem Schweizerischen Gewerkschaftsbund angegliederten Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale SABZ, die ab den 1920er Jahren sogenann-

te ›Soziale Filme‹ produzierte und verlieh und damit eine Pionierrolle in der politischen Arbeit und Bildung mit dem Medium Film einnahm.¹³ (Abb. 1)

Die Mehrzahl dieser Titel ist künstlerisch wenig interessant. Sie verhandeln in einer aufklärerischen und didaktischen Rhetorik ihre Thematiken in einem paradigmatischen, wie es Elsaesser nennt, ›Vorher-Nachher‹- oder ›Nicht so – sondern so‹-Schema, in dem eine Aneinanderreihung von Bildern oder fragmentarische Erzählhandlungen die Errungenschaften der jeweiligen Organisationen und Akteur*innen vorstellen.¹⁴ Die Stadt wird ausführlich in den Bildern sichtbar. Der Gegenstand von Gebrauchsfilm indes lässt sich vor allem aus einer historisch-pragmatischen Perspektive fassen: Im Zentrum stehen weniger die Darstellung der Stadt als die für die Gattung wesentlichen Aspekte des Auftrags, des Anlasses und der Anwendung. Die Bedeutung dieser Filme erschliesst sich über die Betrachtung der städtischen Institutionen, Akteur*innen und Anlässe, die Filme initiiert, realisiert oder zur Produktion von Filmen geführt haben. Siegfried Mattl und Vräth Öhner beobachten *bei den einzelnen Gattungen des ephemeren Films eine Vervielfältigung des Bezugsrahmens. Die Erzählhandlung bezeichnet einer analytischen Stadtgeschichte den Ort, an dem sie weitere Grabungen durchführen und auf diese Weise zur Rekonstruktion jener urbanen Bezugsrahmen beitragen kann [...], die dem ephemeren Film zugrunde liegen, ohne von ihm ausdrücklich artikuliert zu werden.*¹⁵

Die Bezugsrahmen dieser Zürcher Filme verweisen auf die architekturhistorische Bewegung des Neuen Bauens und den das Stadtbild bis heute prägenden Genossenschaftssiedlungsbau sowie auf eine sozialdemokratische Stadtregierung, die das Medium gezielt zur Legitimierung ihrer Massnahmen im Bereich des Städtebaus und der Bekämpfung von Arbeitslosigkeit und Armut einsetzte. Dabei ist insbesondere das Gefüge zu untersuchen, in denen diese Filme funktionieren mussten. Inwieweit es sich dabei, wie Elsaesser es für die Frankfurter Filme zwischen 1925 und 1930 propagiert, um eine Medienavantgarde handelt, bei der radikale Ideen dank des politischen Willens der Stadtverwaltung und deren multimedialen, multifunktionalen und multidimensionalen Öffentlichkeitsarbeit



Abb. 2: Ausschnitt aus den als *Lötschental* 1936 betitelten Aufnahmen auf dem YouTube-Kanal *rukakan1*

durchgesetzt werden konnten, wäre für Zürich weiter nachzugehen.¹⁶ Sicher aber verändern diese Filme den Blick auf die Stadt Zürich in den 1930er Jahren und auf das damalige Verhältnis von Film und Stadt. Darüber hinaus stellen sowohl die Aktivitäten der Regierung des ›Roten Zürichs‹ als auch der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale einen wegweisenden Einsatz des Mediums zum Zweck der Bildung, Aufklärung und politischen Propaganda dar. Ihr Ort war nicht das Kino und die Kunst, sondern sie verweisen bereits historisch auf die Allgegenwart und Wichtigkeit audiovisueller Medien und deren vielfältigen Gebrauch und Verwendungszusammenhänge in Gesellschaft und Politik.

Einflussreiche Narrative

Wie Gebrauchsfilm kollektive Erinnerung formen, ist eine andere, hier wesentliche Frage. Die Nutzen einer Gattung nämlich sind nach Roger Odins Überlegungen zum Familienfilm eng mit impliziten oder expliziten Erwartungen seitens eines bestimmten Publikums verbunden. Diese Erwartungen bilden *den Bedeutungshorizont für die konkreten filmischen Äusserungen*, wobei gerade der un abgeschlossene und bruchstückhafte Charakter unterschiedliche Lesarten und damit gemeinschaftsstiftende Funktionen ermöglicht.¹⁷ Neben dem Dokumentarfilm lassen privat aufgenommene Filme einen solchen Bedeutungshorizont noch immer – oder erneut – erkennen. Diese Form filmischer Erinnerung findet heute kaum im Kino, sondern etwa auf

dem Videoportal YouTube statt. Dort finden sich auf einem Kanal, der den kryptischen Titel *rukakan1* trägt, neben zahlreichen Katzen- und Gartenvideos historische Amateurfilme zur Stadt Zürich. Der Film über das Lötschental verzeichnete jedoch am meisten Klicks.¹⁸ Laut dem Betreiber des Kanals, der der Cinémathèque suisse den Bestand des Amateurfilmers Arnold Weber mittlerweile geschenkt hat, liegt das daran, dass Personen aus diesem Dorf auf den Film stiessen und dort teilweise Personen ihrer eigenen Familie erkannten. Die Erinnerung an diese Filme erfolgt über den Moment des Wiedererkennens; über eine Gruppe, die ein spezifisches Interesse daran hat und die Erinnerung daran aufrechterhält; die sich, ihre Vergangenheit und ihre Orte dort wiederfindet. (Abb. 2) In Zürich hat die visuelle Erinnerung an die Jugendbewegungen der 1980er Jahre einen solchen Effekt. Die im Herbst 2020 eröffnete Ausstellung des Zentrums Architektur Zürich zeigte unter dem Titel *Zürich 1980. Bewegter Alltag: Fotografien von Getrud Vogler & Poetische Provokationen: Die Sprache der Bewegung* umfangreiches historisches Bild- und Videomaterial. In der Eröffnungsansprache wurden die Zuschauer*innen dazu aufgefordert, die Ausstellung zu besuchen, um sich dort selbst zu erkennen, und tatsächlich waren zahlreiche damals beteiligte Personen an die Vernissage gekommen, um sich selbst und andere Zeitzeug*innen in den Bildern zu sehen. Hier wurde Erinnerung über einen sehr persönlichen, subjektiven Bezug hergestellt. Bei den Quellen zu den Jugendbewegungen, von denen die Ausstel-

lung eine Auswahl präsentierte, handelt es sich grösstenteils um Archivmaterial, das aufgrund seiner privaten Herkunft und seiner fragilen Materialität nicht zwingend von staatlichen Archiven übernommen wird. So ist es im Falle der Jugendbewegungen der 1980er Jahre unter anderem Heinz Nigg, selbst Akteur dieser Zeit, zu verdanken, dass die damaligen Bewegungsfilme im Schweizerischen Sozialarchiv archiviert sind. Das bis heute andauernde Engagement der Zeitzeug*innen ist von der Ambivalenz gezeichnet, dass ein grosser Teil der Forschung und Auseinandersetzung mit dieser Zeit immer noch von deren Narrativen geprägt ist. Diese stehen vierzig Jahre später im Zeichen der Nostalgie und lassen keine neuen Fragestellungen erkennen, wie es Bettina Dyttrich 2020 in einem anlässlich des 40jährigen ›Jubiläums‹ erschienenen Artikel in der WOZ kritisch anmerkte.¹⁹

Solche Beobachtungen regen an, genauer nach den Modi dieser filmischen Erinnerungskultur zu fragen: Wer erkennt sich in diesen Filmen wieder und wer nicht? Wessen Erinnerungen stellen diese Filme dar und wessen Erinnerungen stellen sie nicht dar? Wer hatte überhaupt Zugang zur Filmproduktion? Dem Auftragsfilm kommt historisch ein hegemonialer Status zu. Filme zu produzieren und realisieren war teuer und an Macht und Geld gekoppelt. Institutionen und Akteur*innen in privilegierten Positionen setzten das Medium zur Verteidigung und Erhaltung ihrer Ideologien und ihres Kapitals ein und partizipierten damit an der Etablierung einflussreicher Narrative. Auch wenn sich diese Machtverhältnisse mit der Entwicklung von billigeren neuen Technologien wie Video und digitalen Kameras aufweichten und der widerständigen Jugendbewegung der 1980er Jahre filmische Sichtbarkeit ermöglichte, so wird hier wiederum deutlich, dass die Tradierung und Überlieferung subjektiven Perspektiven und Lobbyarbeit unterliegen.

Dies wird insbesondere mit Blick auf Themen wie Migration und Kolonialismus deutlich, die Leerstellen der Auseinandersetzung markieren. Obwohl die Schweiz bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark von Einwanderung geprägt war und den wirtschaftlichen Fortschritt dank billigen ausländischen Arbeitskräften und einer privilegierten Position innerhalb von kolonial und postkolonial geprägten globalen Struk-

turen vorantreiben konnte, haben Auftragsfilme im Sinne der Geistigen Landesverteidigung und Schweizer Produkte bewerbende Industriefilme naheliegenderweise wenig Interesse an der Darstellung solcher Zusammenhänge. Hinweise auf einen *Kolonialismus ohne Kolonien* tauchen dann etwa unkommentiert in Form rassistischen Brauchtums auf, wie in Alberto Cavalcantis Tourismusfilm *ALICE AU PAYS ROMANDS* (CH 1942), in dem *weisse* Kinder auf eine Kartonfigur schiessen, die eine Schwarze Person darstellt.²⁰

Die Historikerin Regula Bochler weist am Schluss des Dokumentarfilms zur Hovag implizit darauf hin, an welchen Narrativen Gebrauchsfilme teilhatten: *Was ich erstaunlich finde, ist, dass es nie eine öffentliche Debatte gab ... manchmal habe ich den Eindruck, durch die ganze Rhetorik, die Oswald beherrschte ... Hovag ist eine schweizerische Pionierleistung, wir helfen dem armen strukturschwachen Kanton Graubünden, wir helfen den armen Bauern ... noch besser, wir helfen den Bergbauern ... das klingt noch besser in diesem Zusammenhang ... es scheint mir, dass diese Rhetorik eine Art Nebelwand war, hinter die niemand mehr genau dahinter schaute.*²¹ Als Werbefilm, der den kommunikativen Bedürfnissen des Auftraggebers zu folgen hatte, reiht sich der bereits genannte Film *UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN CADUFF* in genau diese Rhetorik ein. Die Umstellung auf die Nylonfaser Grilon wird als schweizerische Eigenleistung ausgewiesen, obwohl sich diese massiv verstrickt in die politischen und ökonomischen Verhältnisse der Nachkriegszeit vollzog. Dies entspricht den rhetorischen Mustern vieler Industriefilme, die bestehende Ambivalenzen mit den Anliegen der Auftraggebenden in Einklang zu bringen hatten und so die dominante Darstellung einer wirtschaftlich erfolgreichen unabhängigen Nation mitformten.²² In einem hybriden Medienverbund prägten Gebrauchsfilme die öffentliche Wahrnehmung sowie den öffentlichen Diskurs und gingen in die kollektive Erinnerung ein, ohne selbst bewusst als Werke erinnert zu werden.

›Useful Cinema‹

Die Bezeichnung Gebrauchsfilm stammt in der Schweiz aus der historischen Filmpraxis und wurde später von der Forschung als Begriff über-

nommen. Auch wenn nicht jeder Gebrauchsfilm im Auftragsverhältnis entstand, so ist die Gattung doch stark mit dieser Produktionsstruktur verbunden. Charles R. Acland und Haidee Wasson weisen jedoch darauf hin, dass sich der Begriff darüber hinaus auf unterschiedliche Filme und filmkulturelle Tätigkeiten beziehen lässt. In Anlehnung an Tony Bennetts Definition ›Useful Culture‹ verstehen die Autor*innen das ›Useful Cinema‹ als Teil einer nützlichen Kultur, in der Filme und mediale Technologien als Instrumente in einem fortlaufenden Kampf um ästhetisches, soziales und politisches Kapital eingesetzt werden: *Culture, in this respect, shapes debates, moves populations, directs capital, furthers authority, and ordains the self. [...] We define useful cinema to include experimental films and a variety of didactic films that are fictional as well as non-fictional, narrative as well as non-narrative. The concept of useful cinema does not so much name a mode of production, a genre, or an exhibition venue as it identifies a disposition, an outlook, and an approach toward a medium on the part of institutions and institutional agents.*²³

Eine solche Definition löst den Gebrauchsfilm aus der Produktionsstruktur des Auftragsfilms. Mit dem Begriff des ›Useful Cinema‹ geraten Produktions-, Distributions-, Programmations- und Rezeptionskontexte in den Blick. Ihnen ist gemeinsam, dass sie den Film auf jeweils ähnliche Weise einsetzen, um zu bilden, aufzuklären und zu beeinflussen. Ein solches Verständnis lässt sich auf das politisierte Deutschschweizer Filmschaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beziehen, als dessen Zentrum man unschwer Zürich ausmachen kann. Dass der Begriff des Gebrauchsfilm bisher hauptsächlich im Hinblick auf die frühere Periode diskutiert wurde, hat auch damit zu tun, dass sich die spätere Generation dezidiert vom Auftragsfilm abwendete. Bei genauerem Hinsehen scheint jedoch die Abgrenzung zwischen der Periode des Autoren- und des Gebrauchsfilms in der Filmpraxis ambivalenter. Aufschlussreich erscheint diesbezüglich ein kurzer zeithistorischer Text von Jörg Huber zum Interventionsfilm *LIEBER HERR DOKTOR* (Filmgruppe Schwangerschaftsabbruch, CH 1977), der anlässlich der Volksinitiative zur Fristenlösung beim Schwangerschaftsabbruch realisiert wurde. (Abb. 3) Der politische Interventionsfilm definiert sich zwar erneut

durch einen Bruch zum Gebrauchsfilm und dessen ehemaligen Akteur*innen wie Parteien und Gewerkschaften, die sich in *aufgeblähten[n] bürokratische[n] Apparate[n], im Konkurrenzkampf und in Sachzwänge[n]* verlieren. Auf keinen Fall sei *diese Form von Interventionsfilm einem Auftragsfilm in der gängigen Art gleichzusetzen [...]. Die filmische Arbeit unterwirft sich nicht dem ideologischen Diktat eines Auftraggebers.* Gleichzeitig aber stellt sich *das Filmschaffen in einen übergeordneten Rahmen politischer Arbeit [...], ist Mittel zur Meinungsbildung* und zeichnet sich insbesondere durch seine operativen Funktionen aus. Auch wird Auftraggeberschaft nicht prinzipiell verworfen: *Bürgerinitiativen, Jugendarbeit, Kirche, lokale Parteisektionen, verschiedene soziale Gruppierungen sind Auftraggeber, Produzenten und Rezipienten neuer Filmarbeit.*²⁴ Eine solche Filmpraxis fällt durch die nun etablierten Förderstrukturen durch, da sie sich nicht mit den auch für diese zentralen Kategorien der Autorschaft und des Kinofilms fassen lässt und zudem politisch nicht neutral ist.

Auch in den Verleihpraktiken lassen sich Kontinuitäten erkennen. So übernahm etwa der 1972 gegründete Filmverleih Filmcooperative Zürich den Katalog der Schweizer Arbeiterbildungszentrale SABZ und begründete dies in einem (undatierten) Vorwort mit dem Hinweis auf gemeinsame sozialkritische und politische Anliegen.²⁵ Explizit wird hier dazu aufgerufen, die Distribution und Rezeption der Filme zu begleiten und aktiv Diskussionen anzuregen. Die im Katalog erfolgenden Erklärungen, wie man eine Filmvorführung von Schmalfilmformaten am besten organisiert, und der Hinweis auf die notwendige diskursive Rahmung des Anlasses verweist auf eine lange Tradition der Filmvorführungen ausserhalb des Kinos. Auf diese Weise geraten unterschiedliche Organisationen und Akteur*innen im städtischen Gefüge in den Blick, die nicht alle über die Produktionsmittel des Auftragsfilms verfügten, sich aber ebenso des Mediums zu Zwecken der Bildung, Aufklärung und Identitätsstiftung bedienten. Dazu gehörten etwa die *Cineclubs* der *Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera (FCLIS)*, eine von italienischen Einwander*innen gegründete Organisation, die schweizweit über zwanzig Filmklubs betrieb. Demjenigen in Zürich, den Mattia Lento als *politischpädagogische[n] Ort*



Abb. 3: Die Filmgruppe *Schwangerschaftsabbruch* an einer Diskussion in Ennenda (Kt. Glarus). Vor der Diskussion projizierte die Filmgruppe Aufnahmen einer Abtreibung, die – wie die Diskussion auch – im finalen Film zu sehen sind.
Bild: Cinémathèque suisse, Departement Non-Film, Zürich, Dossier CH-CS-DDZ1-10723.

und Mittel zur *Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls seiner Mitglieder* beschrieben hat, kam dabei eine Vorreiterrolle für die *Entwicklung einer emanzipatorischen Bewegung* zu.²⁶

Die Stadt erscheint so als Ort einer vielfältigen Filmkultur, in der Filme produziert, verliehen oder programmiert werden, um mit ihnen gezielt in Debatten einzugreifen und für bestimmte Kreise Gemeinschaft zu stiften. Am Horizont einer solchen Perspektive steht kein kohärentes Narrativ einer Stadtgeschichte oder einer Gebrauchsfilmgeschichte, sondern lassen sich plurale urbane Lokalgeschichte(n) beobachten. In unterschiedlichen Kontexten hergestellt, partizipieren sie an bestimmten filmkulturellen Praktiken und an einem funktionalen Verständnis des audiovisuellen Mediums. Ein solches begreift Film nicht ausschliesslich als Unterhaltung oder Kunst, sondern als Möglichkeit einer aktiven Partizipation an gesellschaftlichen, sozialen und politischen Ereignissen und Auseinandersetzungen.

- 1 Yvonne Zimmermann: Dokumentarischer Film. Auftragsfilm und Gebrauchsfilm, in: Yvonne Zimmermann (Hg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*. Zürich 2011, S. 34–83.
- 2 Ebenda, S. 66.
- 3 Einen Überblick zum Forschungsstand gibt Alexandra Schneider: *Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilm*, in: Bernhard Gross und Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2016, S. 1–18.
- 4 Thomas Elsaesser: *Archive und Archäologien. Der Ort des nicht-fiktionalen Films im Feld der zeitgenössischen Medien*, in: Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau (Hg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*. Berlin 2007, S. 34-53, hier S. 40.
- 5 Ich beziehe mich hier auf den im Dokumentarfilm dargestellten und dort von mehreren Historiker*innen kommentierten Sachverhalt. Meines Wissens wurden die Geschehnisse bisher nicht ausführlich historisch aufgearbeitet. Der Dokumentarfilm ist abrufbar auf Play Suisse: <https://www.playsuisse.ch/watch/810938/0> [9.4.2021].
- 6 Charlotte Matter: *Ambivalenz im Schweizer Industriefilm der 1950er Jahre. Fallbeispiel UNSER MITBÜRGER CHRISTIAN CADUFF (Kurt Früh, CH 1955)*, in: Margrit Tröhler (Hg.): *Kurt Früh. Ein Schweizer Filmemacher zwischen den Welten*. Zürich 2014, S. 13, online: <https://www.film.uzh.ch/de/research/researchstudies/kurtfrueh.html> [9.4.2021].

- 7 Zu den drei bekanntesten Stadtfilmen dieser Periode gehören BERLIN – DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT (Walther Ruttmann, D 1927), RIEN QUE LES HEURES (Alberto Cavalcanti, F 1926) und MANHATTA (Charles Sheeler, Paul Strand, USA 1921). Ein späterer, mittlerweile ebenfalls kanonischer Stadtfilm wäre etwa LOS ANGELES PLAYS ITSELF (Thom Andersen, USA 2004).
- 8 Pierre Lachat: Das Motiv der Stadt im Schweizer Film, in: Filmbulletin 1/1992, online: https://www.filmbulletin.ch/full/artikel/1992-4-1_das-motiv-der-stadt-im-schweizer-film/
- 9 Siegfried Mattl, Vrääh Öhner: Eine andere Realität, die zur Kamera spricht. Film. Stadt. Wien. Ein transdisziplinäres Forschungsprojekt, in: Siegfried Mattl: Die Strahlkraft der Stadt, hg. v. Drehli Robnik, Wien 2016, S. 123–132, hier S. 123f.
- 10 Martin Schaub: Film in der Schweiz. Zürich 1997, S. 16.
- 11 Thomas Elsaesser: Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd.2: Weimarer Republik (1918-1933). Stuttgart 2006, S. 381-410, hier S. 381.
- 12 Ebenda, S. 382.
- 13 Stefan Länzlinger, Thomas Schärer: Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst. Filme und Arbeiterbewegung in der Schweiz. Zürich 2009.
- 14 Elsaesser, Die Stadt von morgen (wie Anm. 11), S. 387.
- 15 Mattl/Öhner, Eine andere Realität (wie Anm. 9), S. 125.
- 16 Elsaesser, Die Stadt von morgen (wie Anm. 11), S. 390f.
- 17 Schneider, Theorie (wie Anm. 3), S. 5.
- 18 LÖTSCHENTAL 1967, online abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wHij8lilb6s&list=UUBb-GxrdWWjRmTHOjfr2wj0g&index=44> [9.4.2021].
- 19 Bettina Dytrich: Punk ist tot, in: Die Wochenzeitung WOZ, Nr. 22/2020, 28.5.2020, online: <https://www.woz.ch/-aa57> [9.4.2021].
- 20 Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk (Hg.): Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. Bielefeld 2012. Die Schreibweise ›Schwarz‹ und ›weiss‹ folgt einer antirassistischen Schreibweise, die darauf hinweist, dass es sich nicht um biologische Eigenschaften bestimmter Menschen handelt, sondern um gesellschaftliche Zuschreibungen.
- 21 Vgl. Anm. 5 (Minute 48).
- 22 Vgl. Matter, Ambivalenz (wie Anm. 6). Siehe auch Yvonne Zimmermann: Industriefilme, in: Zimmermann, Schaufenster Schweiz (wie Anm. 1), S. 241–381.
- 23 Charles R. Acland und Haidee Wasson (Hg.): Useful Cinema. Durham 2011, S. 1–14, hier S. 3f. Siehe dazu auch Yvonne Zimmermann, die ein solches Verständnis des Gebrauchsfilms auf die Avantgarde und die Lehrfilmbewegung der 1920er und 1930er in der Schweiz bezogen hat: Yvonne Zimmermann: The Avant-Garde, Education and Marketing. The Making of Non-theatrical Film Culture in Interwar Switzerland, in: Malte Hagener (Hg.): The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945. New York 2014, S. 199–224.
- 24 Jörg Huber: Probleme des politischen Interventionsfilms – das Projekt *Schwangerschaftsabbruch*, in: Cinema 23/1 (1977), online: <https://www.cinemabuch.ch/article/231004> [9.4.2021].
- 25 Verleihkatalog der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale und der Filmcooperative Zürich, undatiert (vermutlich 1980er Jahre), Sammlung Cinémathèque suisse, Forschungs- und Archivierungszentrum Zürich.
- 26 Mattia Lento: Kino, Mut und Politik in der Schweiz im Zeitalter der Xenophobie, in: Cinema 66 (2020), S. 50-62, hier S. 58, 60.

Macht der Stimme – Die Vokalität von Politik und Medien in der Frühen Neuzeit Ein Projekt und ein Fall

Jan-Friedrich Missfelder

Anfang Oktober 1608 geriet der Basler Tuchhändler und Posamenter Martin du Voysin mit einer Gruppe von katholischen Pilgern aus Lothringen und den südlichen Niederlanden in Streit über die Jungfrau Maria. Getroffen hatte man sich auf der Strasse von Basel nach Luzern. Die Pilger waren auf dem weiten Weg in Richtung Rom, du Voysin hingegen nur zum Luzerner Markt, wo er seine Waren feilbieten wollte. Schon während der gemeinsamen Reise habe der Basler Protestant sich über die katholische Wallfahrtspraxis und Bilderfrömmigkeit abfällig geäußert. Wirklich problematisch wurden seine Reden aber, als sich die Gruppe im Wirtshaus ›Zur Sonne‹ im luzernischen Sursee zum Nachtessen niedergelassen hatte. Dort habe er unter anderem behauptet, die Gottesmutter habe *wy ein andere Wybsperson mit mannen zeschaffen ghept*.¹ Als der Surseer Obrigkeit diese Gotteslästerungen zu Ohren kamen, liess sie du Voysin festnehmen, verhören und schliesslich am Mittag des 13. August auf dem Münchrüti, dem Surseer Hinrichtungsplatz, öffentlich enthaupten und verbrennen. Ein Bote, über den der Basler Rat sich für den Verurteilten hatte verwenden wollen, kam wenige Stunden zu spät.²

Man kann den Fall du Voysin als einen jener vielfältigen konfessionellen Konflikte betrachten, die im Rahmen des ›religiösen Patts‹ nach dem Zweiten Kappeler Landfrieden von 1531 den fragilen Konsens zwischen den eidgenössischen Orten in Gefahr brachten, schlussendlich aber durch gemeinsame Institutionen wie der Tagsatzung eingehegt werden konnten.³ Man kann ihn aber auch zum Anlass nehmen, die frühneuzeitliche Politik- und Mediengeschichte neu zu perspektivieren. Denn eine genauere Analyse der kommunikativen und medialen Praktiken, die den Fall du Voysin ausmachen, zeigt die zentrale Bedeutung der Stimme für die frühneuzeitliche Gesellschaft. Vokale Prak-

tiken spielten in Sursee 1608 in mindestens drei Hinsichten eine entscheidende Rolle. Zum einen ist der Konfliktanlass, die vermeintliche Gotteslästerung gegen die Jungfrau Maria, ein stimmlicher Akt, der sich zudem in einem primär vokal strukturierten kommunikativen Kontext ereignete. Zum anderen rief der Märtyrer- oder Ketzertod von Martin du Voysin vielfältige mediale Reaktionen hervor, die durch komplexe intermediale Konstellationen von Stimme, Schrift und Druck gekennzeichnet waren (dazu gleich mehr). Und schliesslich bildeten diese vokalen Medienpraktiken den Anlass und den Gegenstand einer politischen Reflexion und Debatte über die Struktur der politischen Ordnung in der Eidgenossenschaft selbst. Alle drei Dimensionen, stimmliche Mikropolitiken, vokale Medienpraktiken sowie ihr Einfluss auf die politisch-mediale Struktur frühneuzeitlicher Gesellschaften, stehen im Zentrum des Forschungsprojekts *Macht der Stimme. Medien der Vokalität in der Frühen Neuzeit* am Departement Geschichte der Universität Basel.

Das Projekt setzt sich zum Ziel, die Vokalität der frühneuzeitlichen Gesellschaft zu untersuchen, also den Stellenwert, die Funktion sowie die politische und kulturelle Bedeutung der Stimme als Medium von Öffentlichkeit und Gesellschaft im deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit (1600–1800).⁴ Im Zentrum des Interesses steht dabei die Relevanz stimmbasierter Kommunikation und vokaler Akteure für die Konstitution einer frühmodernen Medienöffentlichkeit. Das Projekt orientiert sich an drei theoretischen Leitlinien. Es greift Paul Zumthors Begriff der ›vocalité‹ auf, um soziale Handlungsmacht von Stimmen gerade unter den Bedingungen von Kommunikation unter Anwesenden in der frühneuzeitlichen Gesellschaft terminologisch zu fassen. Vokalität verweist nach Zumthor auf die *historicité d'une voix: son usage*⁵ und

bezeichnet damit die historisch spezifischen Formen des sozialen Stimmgebrauchs, verbunden mit einem Fokus auf die Klanglichkeit der Stimme als solcher. Konkret zeigen die Studien im Projekt, wie Stimmen akustische Räume besetzen, akustische Aufmerksamkeit beanspruchen, politische Kommunikation strukturieren und soziale Handlungsmacht artikulieren. Das zweite Leitkonzept ist die Idee der ›distribution du sensible‹ des französischen Philosophen Jacques Rancière.⁶ Gesellschaft wird von Rancière als historisch bedingte Ordnung des Wahrnehmbaren, also als Aufteilung des Sinnlichen, verstanden, die Akteure überhaupt erst sichtbar, hörbar etc. macht. In dieser Perspektive kommt der Stimme eine entscheidende Funktion bei der Konstitution sozialer agency zu. Wer in welchen gesellschaftlichen und räumlichen Kontexten legitimiert ist, seine oder ihre Stimme zu erheben, welche Form diese Artikulation annimmt, welcher kommunikative Status (Rede, Gesang, Geschrei, Geräusch etc.) ihr zugeschrieben wird, welcher spezifische soziale Sinn mithin über diese Artikulationen erzeugt wird, vermittelt Aufschluss über die senso-politische Ordnung der Gesellschaft, die Gegenstand der Studien im Forschungsprojekt ist. Schliesslich arbeitet das Projekt mit aktuellen Theorien der Intermedialität, um die Verschränkung vokaler Praktiken mit anderen medialen Formen in der Frühen Neuzeit zu beschreiben.⁷ In diesem Sinne bezeichnet Vokalität eine historisch spezifische mediale Konstellation, in der über die Stimme soziale Beziehungen ausagiert sowie mediale Übertragungsprozesse organisiert werden und ein kommunikativer Rahmen für Vermittlungsverhältnisse zwischen Präsenzmedien wie der Stimme und Distanzmedien wie Schrift und Druck bereitgestellt wird.

Wie diese theoretischen Leitlinien im Forschungsprojekt operationalisiert werden können, lässt sich am Beispiel des Falls du Voysin besonders gut verdeutlichen. Kurz nach der Hinrichtung des Tuchhändlers erschien beim Drucker Jean Le Preux in Bern eine Liedflugschrift, die ihn zum Märtyrer verklärte. *Ein neues Lied von Maist. Martin du Voysin* erlebte nicht nur weitere Auflagen bei Le Preux, sondern wurde auch im Folgejahr in Zürich nachgedruckt.⁸ Im Medium der Liedflugschrift wurde das Surseer Lokalereignis zur überregionalen Nachricht. In

45 Strophen wird die Leidens- und Sterbengeschichte des Martin du Voysin vom Zusammentreffen mit den Pilgern bis hin zur vergeblichen Fürsprache des Basler Boten dramatisiert. Liedflugschriften stellen im Mediensystem der Frühen Neuzeit eine bisher wenig erforschte Gattung dar. Während englische ›broadside ballads‹ und niederländische ›liederen‹, aber auch italienische und französische Lieddrucke bibliographisch erfasst und breit untersucht werden, sind deutschsprachige Liedflugschriften wie das *Newe Lied* über Martin du Voysin in der Mediengeschichte in ihrer spezifischen medialen Logik kaum analysiert worden.⁹ Diese zeigt sich gerade in der besonderen Rolle der Stimme als performatives Medium. Nachrichten wie Martin du Voysins Hinrichtung wurden auf frühneuzeitlichen Strassen und Plätzen, in Wirtshäusern, aber auch privaten Räumen gesungen.¹⁰ Entscheidend ist dabei die inhärente Intermedialität von Liedflugschriften. Als Drucke dienten sie sowohl als Präskriptionsmedien für die performative Aktualisierung durch Strassensänger als auch als Multiplikatoren für eine potentiell unbegrenzte vokale Reproduktion im öffentlichen und privaten Raum.¹¹ Als vokale Performanzmedien sind sie eingebunden in soziale Praktiken der Kommunikation unter Anwesenden, welche frühneuzeitliche Vergesellschaftungsformen entscheidend prägten.¹² Das hatte konkrete Folgen. Frühneuzeitliche Obrigkeiten erkannten gerade in der Vokalität der Liedflugschriften, in der unkontrollierten und tendenziell unkontrollierbaren Medienpraxis der stimmlichen Aktualisierung oftmals eine Gefahr. So beschwerte sich der Luzerner Rat auf der Aarauener Tagsatzung im Dezember 1608 über das feindliche Gerede, über Predigten, Lieder und Schmähschriften zum Fall du Voysin, die den guten Ruf des Standes Luzern beschädigten.¹³

Gerade in der unhierarchischen Zusammenstellung von vokalen Medienpraktiken wie Predigten, Liedern und dem alltäglichen Gerede auf der einen und Druckmedien auf der anderen Seite zeigt sich der fundamental intermediale Charakter des frühneuzeitlichen Mediensystems. Nicht nur Liedflugschriften überbrückten die Kluft zwischen ephemerer Vokalität zur druckmedialen Verbreitung (und wieder zurück), sondern auch Predigten wurden gedruckt und

perpetuierten so die verklungene Stimme des Predigers über den Hallraum der Kirche hinaus. 1609 etwa liess der Basler Münsterprediger Johann Jakob Grynaeus eine Predigt auf den Märtyrer Martin du Voysin drucken, *welcher gelidten hat den zeitlichen Tod / vnd mit seinem Blut die Warheit unserer Religion bezeuget*.¹⁴ Über die konfessionelle Konfliktdynamik hinaus verweist die Luzerner Intervention auf der Tagsatzung aber noch auf eine genuin politische Dimension, die unmittelbar mit der Vokalität der zur Debatte stehenden medialen Praktiken zusammenhängt. Entscheidend ist hier weniger der Inhalt der inkriminierten Medienobjekte als vielmehr ihre performative Struktur. Die oben zitierte Liedflugschrift enthält eine Angabe zu Melodie, nach der die Geschichte von Martin du Voysin gesungen werden sollte: *Wie man die Sempacher Schlacht singt*. Die meisten gedruckten Liedflugschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts im gesamten europäischen Raum folgten einer solchen Contrafacta-Technik, in der bekannte und beliebte Melodien auf aktuelle Inhalte adaptiert wurden. Contrafacta dienten dabei nicht nur memorialen Zwecken und einer vermutlich besseren Verkaufbarkeit des Lieddrucks, sondern konnten auch zusätzliche Bedeutungsebenen transportieren, die sich eben nur auf der Ebene der Vokalität und der stimmlichen Performanz realisierten.¹⁵ So auch hier: die Referenz auf die ›Sempacher Schlacht‹ verweist rein musikalisch auf ein seit dem 16. Jahrhundert tradiertes Repertoire an eidgenössischen Schlachtenliedern, welches die Memoria einer gemeinsamen heroischen Vergangenheit vokal zu reinszenieren vermochte. Nur wenige Jahre vor der Affäre du Voysin hatte der Zürcher Drucker Rudolf Wyssenbach eine umfangreiche Sammlung dieser Schlachtenlieder herausgegeben – darunter auch das Lied von der Sempacherschlacht.¹⁶ Verbreitet war das vom Luzerner Bürger Hans Halbsuter Mitte des 15. Jahrhunderts kompilierte Lied schon viel länger, auch gedruckt wurde es schon seit mindestens 1560.¹⁷ Wenn nun die polemische Basler Liedflugschrift zum Fall du Voysin sich qua Contrafactum explizit in die Tradition gemeineidgenössisch-heroischer Medialität stellte, so wurde damit, könnte man zugespitzt argumentieren, die Bündnisstruktur der Eidgenossenschaft selbst zum Thema gemacht und polemisch zur Diskussion gestellt. In der Perfor-

manz des Liedes auf Martin du Voysin zur Melodie des Sempacherliedes drückt sich, nach dieser Lesart, eine spezifische politisierte ›Aufteilung des Sinnlichen‹ aus. Dem reformierten Stand Basel wird zugesprochen, als legitime Stimme der eidgenössischen Einheit zu sprechen bzw. zu singen. Politische Konflikte werden über vokale Medienpraktiken also auch durch Aneignungen und Besetzungen spezifischer klanglicher Assoziationsräume geführt. Genau dies lässt vokale Medien zu Gegenständen politischer Auseinandersetzungen werden, die im Projekt *Macht der Stimme* sowohl auf der Makro-Ebene der eidgenössischen Politik als auch auf der Mikro-Ebene der Alltagskonflikte analysiert werden.

In Beschwerden wie der Luzerner Klage vor der Tagsatzung zeigt sich die frühneuzeitliche Medienlandschaft als ein Kontinuum zwischen stimmbasierter Performanz und druckmedialer ›fixity‹ (Elizabeth Eisenstein), welche aber gerade im Fall von Liedern und Liedflugschriften wieder erneut vokal aktualisiert und verflüssigt werden konnte. Vor allem vokale Praktiken eigneten sich als Medien der Anwesenheitskommunikation besonders gut zur Konfliktinszenierung und -bearbeitung. Dies zeigt sich ebenfalls paradigmatisch am Fall du Voysin. Die konfliktauslösende Kommunikationssituation der Gotteslästerung stellte eine genuin vokale Praktik von ›Invektivität‹ dar, die im Wirtshaus als einer auf Anwesenheitskommunikation basierenden Umgebung verortet war.¹⁸ Die Vokalität der frühneuzeitlichen Gesellschaft zeigt sich in ihrer intermedialen Struktur besonders deutlich auf lokaler Ebene: im Wirtshaus, auf der Strasse und in privaten Räumen. Gotteslästerungen, wie sie etwa Martin du Voysin vorgeworfen wurden, sind ein Beispiel eines vielfältigen Repertoires von Invektivitäten, in denen frühneuzeitliche Akteure ihre vokale agency aushandelten, zwischen verschiedenen medialen Genres von lauter Rede über handschriftlichem Pasquill bis hin zum gedruckten Schmähdied navigierten und damit eine intermedial strukturierte, aber auf der Stimme genuin fussende Form von Öffentlichkeit herstellten.

So lassen sich am Fall du Voysin alle drei Dimensionen des Forschungsprojekts *Macht der Stimme* exemplifizieren, wie sie sich in den drei verfolgten Teilprojekten realisieren. Im ersten Teilprojekt (*Singen, was geschieht. Vo-*

kale Medienpraktiken des Aktuellen vom 16. bis 18. Jahrhundert, Jan-Friedrich Missfelder) werden Liedflugschriften wie jene zur Hinrichtung du Voysins in Sursee auf ihre spezifische intermediale Funktion im Mediensystem der frühen Neuzeit hin befragt. Dabei geht es vor allem um die Konstruktion gesungener Aktualität, also um die Rolle der vokalen Leitmedien des 16. bis 18. Jahrhunderts zur Informationsübertragung, Nachrichtenvermittlung und Meinungsbildung. Untersucht wird, ob vokalen Medien bestimmte Spezifika in der Bearbeitung von Nachrichten und Ereignissen eignen und ob damit spezifische Formen der Wissensproduktion verbunden sind. Von entscheidender Bedeutung erscheint zudem die Analyse der Reichweite vokal vermittelten Wissens sowie des Verhältnisses von Lokalität und Globalität der thematisierten Ereignisse und Deutungsangebote. Auf Grundlage verschiedener exemplarischer Tiefenbohrungen werden multimediale Kommunikationszusammenhänge zwischen Vokalität, Visualität, Schrift und Druck medienpraxeologisch analysiert. Im Zentrum des zweiten Teilprojekts (*Von der Eydgnoschafft will ichs heben an*. *Vokale Medien und eidgenössische Bündnisbeziehungen im 16. Jahrhundert*, Sara Steffen) steht die Rolle von Liedflugschriften als Medium von Reflexion und Aushandlung der komplexen eidgenössischen Bündnisstruktur in der frühen Neuzeit. Dabei wird zum einen nach der medialen Aufbereitung der Bündnisthematik gefragt. Zweitens widmet sich das Projekt auch zeitgenössischen Einschätzungen der Medienwirkung von Liedflugschriften im Hinblick auf die Bündnisbeziehungen zwischen den eidgenössischen Orten, wie sie sich exemplarisch am Beispiel der Luzerner Intervention gegen Lieder, Predigten und andere vokale Medien zum Fall du Voysin zeigt. Schliesslich wird in diesem dritten Teilprojekt (*Medienwandel und Alltagskonflikt in der frühmodernen Eidgenossenschaft*, Markus Bardenheuer) die vokale agency frühneuzeitlicher Akteure selbst in den Blick genommen. In Alltagskonflikten wie jenen um die vermeintliche Gotteslästerung Martin du Voysins und die sich daran anschliessenden kommunikativen Praktiken zeigt sich die soziale Funktion frühneuzeitlicher Vokalität primär in Form von Beleidigungen und Schmähungen von Individuen, Gruppen und Institutionen. Der Fokus auf unterschiedliche Aneignungsformen

vokaler, performativer und (druck)schriftlicher Medien und deren intermedialer Vernetzungen im konflikträchtigen städtischen Alltag erlaubt eine differenzierte Analyse der frühneuzeitlichen Medienerfahrung und der Herausbildung lokaler Öffentlichkeiten.

Die Gesellschaft der Frühen Neuzeit war durch und durch vokal. Sie war nicht nur erfüllt von verschiedensten Stimmen, von Geschrei, Gerede, Gesang und Gespräch, sondern bot auch ein Forum zur Reflexion auf die mediale und politische Funktion von Stimmen und vokalen Praktiken. Das Projekt *Macht der Stimme* zielt auf eben diese mediale Erzeugung sozialen Sinns über die ephemerste aller Medien – die Stimme.

- 1 Amtliche Sammlung der ältern eidgenössischen Abschiede. Die eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraume von 1587 bis 1617, Bd. 5, 1a, bearb. von Anton Philipp Segesser. Bern 1872, Nr. 672, S. 894–898, hier S. 897 (<https://digital.ub.uni-duesseldorf.de/periodical/page-view/1282359>, Nr. 672, S. 932–936, hier S. 935).
- 2 Vgl. zum Fall du Voysin umfassend Manuel Bühlmann: Blutgierige Surseer und ein Basler Ketzler. Der Gerichtsprozess gegen Martin Duvoisin 1608. Masterarbeit, Historisches Institut, Universität Bern 2012.
- 3 Vgl. Thomas Maissen: Religiöses Patt und konfessionelle Allianzen. Dynamiken und Stagnation in der Eidgenossenschaft von 1531 bis 1618, in: Amy Nelson Burnett, Emidio Campi (Hg.): Die schweizerische Reformation. Ein Handbuch. Zürich 2017, S. 595–623; Daniela Hacke: Konfession und Kommunikation. Religiöse Koexistenz und Politik in der Alten Eidgenossenschaft. Die Grafschaft Baden 1531–1712, Köln/Weimar/Wien 2017.
- 4 Vgl. auch Josephine Hoegaerts: Voices that Matter? Methods for Historians Attending to the Voices of the Past, in: *Historical Reflections* 47 (2021), S. 113–137.
- 5 Paul Zumthor: La lettre et la voix. De la „littérature“ médiévale. Paris 1987, S. 21.
- 6 Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. von Maria Muhle, Berlin 2006; Ders.: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt/Main 2008.
- 7 Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Tübingen 2002; Jörg Robert (Hg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte. Berlin/Boston 2017.
- 8 Ein Newes Lied von Maist. Martin du Voysin / Burgern vnnd Basament webern zu Basel / Wie derselbig den

- dritten Tag Weinmonat alten Kalenders / Anno 1608 von wegen des Evangeliums / zu Sursee ist enthauptet / vnd verbrennt worden: Mit Vermeldung etlicher denckwürdiger Umstände / die sich damalen verlossen. Im Thon: Wie man die Sempacher Schlacht singt. [...]. Bern 1608; textgleiche Auflage von 1609 greifbar über e-rara.ch: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-7816>.
- 9 Zum britischen Kontext jetzt thesenstark synthetisierend Patricia Fumerton: *The Broadside Ballad in Early Modern England. Moving Media, Tactical Publics*. Philadelphia 2020; für den deutschsprachigen Raum Ansätze bei Daniel Bellingradt: *Fliegende Popularität. Liedflugschriften im frühneuzeitlichen Medienverbund*, in: Albrecht Classen, Michael Fischer, Nils Grosch (Hg.): *Kultur- und kommunikationsgeschichtlicher Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*. Münster u.a. 2012, S. 17–34.
- 10 Vgl. Una McLivenna: *When the News was Sung. Ballads as News Media in Early Modern Europe*, in: *Media History* 22 (2016), S. 317–333.
- 11 Vgl. zu Strassensängern als Menschmedien der Frühen Neuzeit die europäisch vergleichenden Beiträge in: Luca Degl'Innocenti, Massimo Rospocher (Hg.): *Street Singers in Renaissance Europe*, *Renaissance Studies* 33 (2019). Hier fehlt der deutschsprachige Raum. Zu Italien vgl. auch Luca Degl'Innocenti (Hg.): *Street Singers. An Interdisciplinary Perspective*, *Italian Studies* 71 (2016).
- 12 Vgl. Rudolf Schlögl: *Anwesende und Abwesende. Grundriss einer Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*. Konstanz 2014; dazu aus mediengeschichtlicher Perspektive Jan-Friedrich Missfelder: *Gesellschaft? Anwesend! Körper, Sinne und Medien in Rudolf Schlögl's Früher Neuzeit*, in: *Historische Anthropologie* 24 (2016), S. 131–134.
- 13 Eidgenössische Abschiede (wie Anm. 1), Nr. 652, S. 865f. (<https://digital.ub.uniduesseldorf.de/periodical/pageview/1282325>, S. 903f.); Bühlmann, *Gerichtsprozess* (wie Anm. 2), S. 89; zu einem ähnlich gelagerten Fall aus dem Kontext des 2. Villmergerkrieges 1712 vgl. Jan-Friedrich Missfelder: *The Local and the Vocal. Tracing Vocality in Early 18th Century Print Media*, in: *Media History*, im Druck.
- 14 [Johann Jakob Grynaeus]: *Memoria Martyris Christi. Eine Christliche Predigt / Vber der Gedächtnuß Martins du Voisin, gewesenen Bürgers zu Basel: welcher den 3. Octobris / deß verschienenen 1608. Jahrs / zu Sursee im Schweitzerland / wegen verläugneter Abgötterey deß Babstthumbs / vnd insonderheit deren / so mit der heiligen jungfrauen Maria getrieben wird /vrplötzlich ist enthauptet und verbrant worden. Gehalten zu Basel im Münster / den 9. Octobris deß gemeldten Jahrs [...]. Amberg 1609, S. 13.*
- 15 Vgl. Una McLivenna: *The Power of Music. The Significance of Contrafactum in Execution Ballads*, in: *Past & Present* 229 (2015), S. 47–89; John Romey: *Singing the Fronde. Placards, Street Songs, and Performed Politics*, in: *Early Modern French Studies* 41 (2019), S. 52–73.
- 16 *Schlachtlieder der alten Eydtgnossen / ordenlich und grundtlich auss den warhafftigen Historien beschriben und zusammen getruckt*. Zürich 1601.
- 17 *Die Schlacht vor Sempach: so beschähen ist im 1386. Jar, uff Sanct Cirillen tag, in Lucerner biet gelaegen*, Bern ca. 1560; vgl. Alois Lütolf: *Ueber Lucerns Schlachtlied-Dichter im XV. Jahrhundert, besonders Halbsuter und das Sempacherlied*, in: *Der Geschichtsfreund* 18 (1862), S. 184–204.
- 18 Vgl. Gerd Schwerhoff: *Invektivität und Geschichtswissenschaft. Konstellationen der Herabsetzung in historischer Perspektive – ein Forschungskonzept*, in: *Historische Zeitschrift* 311 (2020), S. 1–36.

Tagungsberichte

Zeit und Kleid

Zoom-Workshop

Universität Zürich, 30. Oktober 2020

Die *Schwarz'schen Trachtenbücher* zählen zu den spektakulärsten Selbstzeugnissen des 16. Jahrhunderts. In Form einer chronologisch geordneten Abfolge ganzseitiger Personenportraits präsentieren die aufwändig gestalteten Pergamenthandschriften das Leben des Augsburger Kaufmanns Matthäus Schwarz (1496–1574) und seines Sohns Veit Konrad Schwarz (1541–1588). Entfaltet wird dieses anhand der kostbaren und extravaganten Kleidungsstücke. Das Kostümbild als Ort der Reflexion über die Zeit und das eigene Leben, dieser Idee war der vom SNF-Projekt *Hybride Zeiten. Temporale Dynamiken 1400–1600* organisierte Workshops *Zeit und Kleid* gewidmet.

Heike Schlie (Universität Salzburg, Kunstgeschichte) und Stefan Hanß (University of Manchester, Geschichte), die sich in unterschiedlichen disziplinären Zusammenhängen mit Fragen der Zeit in den Schwarz'schen Trachtenbücher beschäftigen, stellten ihre Beobachtungen dazu zur Diskussion. Eine literaturwissenschaftliche Perspektive brachten hingegen Christian Kiening und die Studierenden seines Masterseminars *Sich selber Schreiben im 16. Jahrhundert* (HS 2020) ins Gespräch ein.

Als Schwerpunkte der Diskussion kristallisierten sich rasch einerseits das Nebeneinander verschiedener Zeitvorstellungen und Zeitmodelle (Zeitung und Subjekt, lineare und zyklische Zeitmodelle, heilsgeschichtliche und weltgeschichtliche Zeitmodelle, Altersstufen, Modeerscheinungen) sowie andererseits die spezifische Medialität und Materialität der Trachtenbücher (Medialität des Kostüms und des Kostümbilds, Blättern, Vorder-, Rück- und Doppelseiten, Zeit des Schreibens, Zeit des Lesens) heraus.

Fasst man die Schwarz'schen Trachtenbücher als Dokumentation eines Lebens auf, so erschöpft sich diese nicht in einer chronologisch

angelegten Biographie. In der spannungsvollen Verbindung von historischer und biographischer Zeitlichkeit – etwa im Abbilden von Modeerscheinungen und dem eigenen Älterwerden – demonstriert das Projekt Wohlstand über das Abgebildete und auch das Abbilden. In der letztgenannten medialen Dimension wird darüber hinaus eine Zeit des Mediums selbst entworfen.

Bei der Frage nach den inneren Strukturen werden diese beiden Zeitdimensionen, diejenige des Lebens und diejenige des Mediums, fassbar. Als Einschnitte in die Sukzession fungieren Altersstufen, denen Ereignischarakter anhaftet: der Übergang ins Jugendalter, der Beginn der kaufmännischen Tätigkeit ausgemalt in der Kontor-Szene, die Trauersituation nach dem Tod des Vaters oder die Gründung der eigenen Familie.

Das Ende der *adolescentia* wird durch zwei Aktdarstellungen (von vorne und hinten) vor einem monochromen dunkeln Hintergrund markiert. Ihre Abfolge erzeugt eine Synchronität in der Lesebewegung, indem der Fokus von der Zeit des Schreibenden auf die Zeit des Lesenden verlagert wird. Erfolgte die Lesebewegung bis dahin blättern von Seite zu Seite, speist die kongruierende Darstellung des nackten Körpers auf der Recto- und Versoseite eine räumliche Dimension in das Buch ein. Im Umblättern entsteht der Eindruck des Umhergehens des Lesenden um den nackten, über sich nachdenkenden Schreibenden. Auf diese Weise wird das zentrale Moment der *conversio* an einem Wendepunkt im Leben des Schreibenden für den Lesenden sinnlich erfahrbar gemacht.

Ähnliche Strategien gestalten die Hochzeit des Schreibenden zu einem weiteren zentralen Moment der Verdichtung. Hier ist Schwarz (im Gegensatz zum Aktportrait) auf der Rectoseite in Rückansicht dargestellt. Anstelle der Frontalansicht findet sich auf der Versoseite allerdings lediglich ein schriftlicher Verweis. Zu exakt diesem Zeitpunkt habe er die Arbeit an seinem zweiten autobiographischen Werk *Der Lauf der Welt* abgebrochen, das gemäss der Einführung untrennbar mit dem Trachtenbuch verknüpft ist. Es ist die einzige Seite, die auf Bebilderung verzichtet. In dieser Absenz wird das Moment der Zäsur greifbar, während der Verweis auf den Abbruch der Lebensaufzeichnungen den Abschluss eines Lebensabschnitts ausserhalb des Buches festhält.

Das Kostümbild zur Beerdigung Anton Fuggers dient der Todesdarstellung und markiert mit dem Verweis auf die Figur zur Hochzeit desselben das Verlaufen der Zeit. Zeitintervalle, die durch das Blättern aktiviert werden, zeigen nicht nur unterschiedliche Affekte, sondern auch die Lebensstufen von Fugger durch die Darstellungen und die Kostüme von Schwarz. Am Tod Fuggers zeigt sich wiederum der Lebensabschnitt von Schwarz, der durch sich selbst die Welt um ihn herum zeitet.

Verschiedene Altersstufenmodelle scheinen nicht systematisch der Darstellung unterlegt zu sein, sondern werden vielmehr auf individuelle Weise genutzt und über (oder neben) andere Zeitlogiken – wie etwa die gestundeten Angaben zur Herausstellung von Ereignissen – gelagert.

Die Darstellung des Schlaganfalls vereint gestundete Zeit mit der Zeit des Körpers und ist mit der Abbildung der Kinder zugleich auf Kontinuität bedacht. In letzterer spiegeln sich die Lebensaltersmodelle, handelt es sich bei der ersten Krankheitsdarstellung im Buch doch um Schwarz' Kinderkrankheit. Herausgestellt wird somit nicht nur der Ereignischarakter, sondern auch eine Chronologie oder Zyklizität. Im Umlättern auf die nächste Seite wird eine weitere Chronometrie aktiviert: die Dauer der Bettruhe von 22 Wochen.

Diese Überlagerungen in der Darstellung von Lebenszeit werden begleitet von einer Zeitdimension, die die Dokumentation betrifft. Die Zeit des Buches gliedert sich in folgende Momente: 1510 Ende der Schulzeit und Beginn des Aufzeichnens durch schriftliche Beschreibung; 1516 Anfang der Arbeit am Trachtenbuch; 1538 Absage an das Parallelbuch, die Autobiographie; 1541 Beginn eines andere Buchprojekts, das *Kinderbüchlin*; 1560 Ende der Aufzeichnungstätigkeit. Der skizzierte Wandel und die Kontinuität der Dokumentationsarbeit erschöpfen sich allerdings nicht in einer Chronologie. Die Betrachtung der ersten Abbildung, des Eingangsportraits, und der Figur 42 im selben Kostüm verweist auf die komplexe Dokumentationssituation. Markiert die Figur 42 den Beginn der fortlaufenden Abbildungen mit dem Alter von 23 Jahren, so umfasst die Zeitspanne davor ab dem Eingangsportrait die Zeit, die erinnert werden musste zur Realisierung der Darstellungen. Damit erweist sich die Chronologie der Lebenszeit

eher als Blick zurück und nach vorne von einem bestimmten Punkt aus. In diesem überlagern sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Gleichzeitigkeiten, die sich mit der Progression des Gegenwartspunkts ständig verschieben.

Dieser progressive Charakter des Projekts ist eine Eigentümlichkeit im Vergleich mit anderen Selbstzeugnissen der Zeit. Der Versuch einer Sinnggebung, die ein Ganzes ergibt, während das Projekt auf eine offene Zukunft zuläuft, ergibt eine Paradoxie, die sich im Abschluss des Buches zuspitzt. Die Offenheit des Projektes macht das Ende unverfügbar. So ist der Tod nur metonymisch präsent durch die Beerdigung Anton Fuggers und die Grabplatten der Vorfahren. In den Leerseiten dazwischen liegt womöglich Schwarz' Tod als unverfügbares Ende des Buches.

Ricardo Stalder und Raoul DuBois



Staunen und Medialität

Zoom-Workshop

Universität Zürich, 27. November 2020

Staunen ist eng an Verfahren der Wahrnehmungslenkung und -intensivierung gebunden. Damit sind es mediale Prozesse, Sprach- und Bildtechniken, über die Staunen evoziert werden kann: auf Be- und Verwunderung zielende Rhetorik und Poetik, virtuose Weisen der Darstellung in den bildenden und performativen Künsten, auf Entdeckung, Überraschung oder Überwältigung zielende technische Instrumente, von Mikroskop bis Filmkamera, Echoarchitektur bis Surround-Sound-Effekt. Gleichzeitig ist Medialität, als ein die Wahrnehmung strukturierendes und ermöglichendes Moment, selbst auch durch affektive Prozesse bestimmt. Wie sich die Prozesse der Medialisierung von Staunen und die Relation von Affektivität und Medialität historisch wie theoretisch beschreiben lassen, war Gegenstand des eintägigen Online-Workshops, der vom Sinergia-Projekt *The Power of Wonder* in Kooperation mit dem Zentrum für Historische Mediologie der Universität Zürich veranstaltet wurde. Anhand von konkreten Beispielen aus der Kunst-, Literatur- und Filmgeschichte wurden Zugänge zum Verhältnis von Staunen und Medialität zur Diskussion gestellt, die ausgehend von medienspezifischen und medienhistorischen Beobachtungen erste Ansätze zur Theoretisierung dieses Verhältnisses lieferten.

Die Fragen danach, an welche medialen Bedingungen Konzeptualisierungen des Staunens geknüpft sind, und wie der Affekt des Staunens medientheoretisch gefasst werden kann, sind dabei alles andere als trivial. Einerseits ist die Theoretisierung des Verhältnisses von Staunen und Medialität sowohl medienhistorisch als auch emotions- und begriffsgeschichtlich eine Herausforderung; andererseits ist sie – philosophisch – an ontologische Fragen nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt gekoppelt, unabhängig davon, ob es sich beim Objekt um ein natürliches Phänomen oder ein Kunstwerk handelt. Die Beiträge und Diskussionen des Workshops haben gezeigt, dass sich diese zwei Themenfelder – das der Medialität des Staunens und das der Affektivität von Medien – nicht einfach ineinander übersetzen lassen. Gleichzeitig haben sie deutlich gemacht, dass sich ihre je eige-

nen methodischen wie theoretischen Konturierungen mit Blick etwa auf ästhetische Verfahren zwar immer wieder inspirierend berühren, aber gerade aus mediologischer Perspektive, die die medialen Vermittlungsformen von Kultur betont, auch konzeptuell jeweils anders zu fassen sind. Deutlich wurde aber auch, dass die Frage nach dem Staunen gerade in ihrer doppelten, produktions- und rezeptionsästhetischen Dimension eine Art Scharnierfunktion für sowohl medien- und kulturtheoretische als auch phänomenologische und historisch-anthropologische Fragestellungen einnehmen kann.

Am Beginn des Workshops stand grundlegend die Frage nach der Konzeptualisierung von Medialität. Im Fokus stand dabei die Problematisierung eines Diskurses, der Medialität an eine Relation, einen Prozess der Vermittlung oder Übertragung knüpft – ein Konzept, das für die Medientheorie noch immer bestimmend ist. Insbesondere der spekulative Realismus formuliert jedoch eine Kritik an dieser Relationalität und fordert dazu auf, so Markus Rautzenberg in seinem Beitrag, *mit dem Denken ins Fremde zu kommen*, in jenes ›Draussen‹, das nicht in Relation zu einem Subjekt, einem ›Innen‹ gedacht ist. Rautzenberg erkennt darin den Ausgangspunkt des spekulativen Realismus und in ihm zugleich ein ›Comeback‹ der Affekte des Staunens und Entsetzens, die anknüpfend an Edmund Burke und Rudolf Otto wie ein philosophisches Vexierbild funktionieren: Das eine kann plötzlich in das andere umschlagen. Eben jener Schauer des Erhabenen, der sich zwischen Ratio und Affekt bewegt, weder ganz zum einen noch zum anderen gehört, ihnen beiden fremd ist, löst die durch Relationalität installierte Dichotomie somit auf und eröffnet einen Weg in ein unkantianisches Denken der Welt der Dinge. Die Provokation – und Aufgabe –, die sich für eine Medientheorie daraus ergibt, ist die eines Denkens von Medialität ohne Relation. Was sie gewinnt, ist das Vexierbild aus Staunen und Entsetzen als epistemologisches wie ästhetisches Instrument, Welt jenseits einer Dichotomie von innen und aussen zu erkunden. Als Affekte werden Staunen/Entsetzen hier als Medien von Intensität begriffen; sie bezeichnen ein Versagen, ein Zerschneiden von Sprache und Wahrnehmung, das nicht zu ihrer Ermächtigung führt, sondern zur Möglichkeit des Ausdrucks von et-

was, das sich nicht in die Binarität von Verstand und Emotion oder Subjekt und Objekt fügt.

In welcher Weise Staunen als Medium von Intensität agiert, zeigten während des Workshops die konkreten Fallstudien. Zentral war dabei der Begriff der Evokation, der auf Phänomene von Bildlichkeit zielt, die nicht im Optisch-Sichtbaren aufgehen, sondern vielmehr auf das Nicht-Visuelle von Bildern fokussieren. Ein eindrückliches Beispiel dafür lieferte Marius Rimmeles Behandlung der Druckgrafik Dürers, deren schwarze Linien – Erasmus von Rotterdam zufolge – den Augen der Betrachter*innen nicht nur die Ansicht eines Objektes in Licht und Raum und gemäss seiner Proportionen vor Augen stellten, sondern auch das malten, was man nicht malen könne (Immaterielles, Imaginäres und Emotionales). Staunen, so Rimmele, resultiere vor allem aus den Realitätseffekten, die trotz oder gerade wegen der medienspezifischen Limitierungen der Darstellungsmittel erzielt werden. Die Überwindung der durch die Darstellungsmittel gegebenen Beschränkungen meint dabei auch einen Übertritt der medialen Grenzen zwischen Holzschnitt und Kupferstich als druckgrafische Techniken. Diese näherte Dürer einander an, und zwar durch die staunenswerte, weil unerwartete Verfeinerung und Forcierung ihrer Mittel. Staunen wird hier gleichsam zum Detektor einer ›medialen Auffälligkeit‹ als (buchstäblich) herausragende Intensivierung und Herausforderung künstlerischer Mittel, deren Meisterung im Produktionsprozess zur Meisterschaft führt.

Auch die Arbeiten des französischen Dichters Jacques Delille kennzeichnet ein Gestus der Überwindung und Überschreitung, indem er in der Poesie als diskursivem Ort Themen und Begriffe heimisch machte, deren Darstellung in Versform in den Augen seiner Zeitgenossen als unmöglich galt. Hugues Marchal rückte in seiner Auseinandersetzung mit Delille die medialen Praktiken in den Vordergrund, die als Mechanismen der Steigerung der Erwartung die Affekte des Staunens, der Bewunderung und Überraschung nicht einfach erzeugten, sondern vorwegnahmen und im Wechsel der Medien zugleich intensivierten. So kreierte die von Applaus und Bewunderung begleiteten mündlichen Performances von Delille, der in privatem wie öffentlichem Rahmen Teile seines Werks vor-





trug, bevor diese in Buchform erschienen, eine Erwartungsspannung, die die gedruckten Werke zu einem Objekt noch grösseren Staunens werden liessen. Eine solche ›Programmierung‹ von Staunen widerspricht einem Verständnis von Staunen als primär spontanem Affekt, erzeugt sie doch durch die Erwartung des Staunens, durch das Staunen über die Intensität des eigenen Staunens eine Erfahrung des Unerwarteten, die die Erwartung selbst übertrifft.

Mit einer Betrachtung des Kinematografen schloss der Workshop seinen Durchgang durch verschiedene Mediengefüge des Staunens ab und knüpfte zugleich an die Diskussion zur Relationalität als theoretischem Zentrum von Medientheorien an. Kinematografische Wahrnehmung, so das Argument von Katarzyna Włoszczyńska, evoziert Staunen nicht einfach nur, sondern stellt eine fundamentale, bild- und erfahrungskonstitutive Wahrnehmungsstruktur des Kinos dar, die in der ›anthropomedialen‹ Relation von Menschlichem und Filmischem gründet. Das Konzept der ›Anthropomedialität‹ steht dabei für die Annahme einer Verschränkung von Medien und Menschen, die eine Perspektivverschiebung von essenzielistischen Bestimmungen von ›Film‹ und ›Zuschauer‹ hin zu relationalen und operationalen Faktoren im wechselseitigen Formungsprozess des Menschlichen und des Medialen erfordert. Es handelt sich gleichsam um ein medienspezifisches Staunen, das als Vollzugsmodus in das kinematografische Dispositiv selbst eingeschrieben ist. Zu seiner Analyse bedarf es einer phänomenologischen,

körperorientierten Betrachtungsweise des Kinos und seiner Apparatur.

Mit der Betrachtung des Verhältnisses von Staunen und Medialität, von Affekt- und Medientheorie schloss der Workshop einerseits an bereits bestehende Forschungsfelder wie eine medientheoretisch informierte Emotionsforschung an, konnte aufgrund der Fokussierung auf den einen Affekt andererseits auch konkrete Fragen formulieren, die im Rahmen einer interdisziplinären ›Staunensforschung‹ weiterer Untersuchung bedürfen. So ist die Frage einer Medienspezifität des Staunens eines der Desiderate, die sich aus den Diskussionen im Rahmen des Workshops ergab; ein anderes die Frage nach den disruptiven und intensivierenden Potenzialen des Staunens in unterschiedlichen historischen Mediengefügen. Ein weiteres Desiderat ist die Frage nach einer nicht-relationalen Medientheorie, zu der eine Erforschung des Staunens als epistemologischer und ästhetischer Affekt einen wichtigen Beitrag leisten könnte – wie eine solche aussehen könnte, müssen weitere Forschungen erweisen.

Daniela Hahn

Publikationen

»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«

/ Chronos / Zürich

MW 44

Oriana Schällibaum

Wahre Erfindungen. Medialität in Reisetexten der Gegenwart

(2022)

MW 36

Hugo Münsterberg

Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino

Revidierte und erweiterte Ausgabe, hg. von Jörg Schweinitz

(2021)

MW 38

Stefan Geyer

Die Unterwerfung der Zeichen

Zur »Konstitution« von Herrschaftsrecht durch das Krönungszeremoniell
im späten Mittelalter

(2020)

MW 41

Daniela Schulte

Die zerstörte Stadt

Katastrophen in den schweizerischen Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts

(2020)



Henriette Bornkamm

Orientalische Bilder und Klänge

Eine transnationale Geschichte des frühen ägyptischen Tonfilms (Zürcher Filmstudien 45)
Marburg 2021

Blog »medioscope«

Unter dem Titel »medioscope« hat das ZHM – in Zusammenarbeit mit dem Bereich »Digitale Lehre und Forschung«, Philosophische Fakultät der Universität Zürich – einen Blog mit Beobachtungen zu Medialem gestartet.

Blog-Beiträge bitte an Raoul DuBois, M.A. (raoul.dubois@uzh.ch).

Veranstaltungen

Workshops

11./12. Juni 2021, Zoom-Veranstaltung, Universität Zürich

›Kartographische Ordnungen der Vermittlung von Wissen und Imagination‹

9. Kartengeschichtliches Kolloquium

Prof. Dr. Martina Stercken in Verbindung mit Prof. Dr. Ingrid Baumgärtner (Kassel) und Prof. Dr. Ute Schneider (Essen), Zoom-Link über: stercken@hist.uzh.ch

10. Dezember 2021, Zoom-Veranstaltung, Universität Zürich

Workshop ›Medialität und Imagination‹

Prof. Dr. Susanne Köbele / Prof. Dr. Mireille Schnyder

> Weitere Veranstaltungen: www.zhm.uzh.ch

MI
BE

NO



